UNIVERSITÉ DE PARIS
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

•

D. H. LAWRENCE : L'HOMME ET LA GENÈSE DE SON ŒUVRE

LES ANNÉES DE FORMATION : 1885-1919

✶

Thèse principale pour le doctorat ès-lettres
présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
de l'Université de Paris par Emile DELAVENAY

Ancien Elève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrégé de l'Université
Chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
de l'Université de Nice

1969

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
PARIS

D. H. LAWRENCE : L'HOMME ET LA GENÈSE DE SON ŒUVRE

LES ANNÉES DE FORMATION : 1885 - 1919

*

© Emile Delavenay 1969
Textes inédits de Jessie Chambers:
© J. R. Wood 1969
et imprimés dans cet ouvrage avec son autorisation

UNIVERSITÉ DE PARIS
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

D. H. LAWRENCE : L'HOMME ET LA GENÈSE DE SON ŒUVRE

LES ANNÉES DE FORMATION : 1885-1919

Thèse principale pour le doctorat ès-lettres
présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
de l'Université de Paris par Emile DELAVENAY

Ancien Elève de l'Ecole Normale Supérieure
Agrégé de l'Université
Chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines
de l'Université de Nice

LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK
PARIS

CE LIVRE EST DÉDIÉ
EN TÉMOIGNAGE DE RECONNAISSANTE AMITIÉ
A LA MÉMOIRE
DES DEUX MAITRES QUI EN ONT
L'UN SUGGÉRÉ
L'AUTRE GUIDÉ
L'ENTREPRISE :

DENIS SAURAT

ET

LOUIS CAZAMIAN

AVERTISSEMENT

La préparation de la présente étude s'étant échelonnée sur deux périodes distinctes, séparées par une trop longue interruption, les remerciements exprimés ici s'adressent en bien des cas à des disparus, et le risque est plus grand que d'ordinaire d'omettre involontairement certains noms. Nous nous excusons d'avance de tout oubli ou omission.

Il convient tout d'abord d'acquitter une dette particulière de reconnaissance et d'amitié envers MM. Louis Cazamian et Denis Saurat. Celui-ci fut le premier inspirateur; celui-là, en dépit de ses multiples occupations, le guide vigilant et toujours perspicace de l'élaboration de notre méthode et le juge de nos premiers efforts de rédaction.

Nos plus vifs remerciements s'adressent également à M. le Doyen Raymond Las Vergnas et à M. le Professeur Jean-Jacques Mayoux, notamment pour avoir tous deux facilité avec une indulgente compréhension la reprise de nos travaux; et nous tenons à rendre un amical hommage à la patience et à la bienveillance avec lesquelles M. Mayoux a depuis lors dirigé l'achèvement de ces travaux. Les encouragements de M. le Recteur Davril nous ont également été précieux.

De 1931 à 1933, la Fondation Nationale pour l'Etude des Sciences et des Civilisations Etrangères (donation de Mme la Comtesse de Monfort) a généreusement aidé nos toutes premières recherches, en nous facilitant un séjour prolongé en Grande-Bretagne; notre gratitude s'exprime à ce propos tant à la mémoire de la Fondatrice qu'à celle de MM. Ernest Vessiot, alors Directeur de l'Ecole Normale Supérieure, et André Honnorat, Président de la Fondation, et qu'à la personne de M. Roger Dion, alors Secrétaire Général de l'Ecole Normale Supérieure.

Les notes et appendices de cet ouvrage signalent les nombreux témoignages des proches de D. H. Lawrence recueillis en réponse à nos sollicitations. Aussi nous bornerons-nous ici à rendre un hommage reconnaissant à la mémoire de Mme Frieda Lawrence-Ravagli, de Mme Ada Lawrence-Clarke, de Mme Jessie Chambers-Wood à qui ce livre doit tant, de M. William E. Hopkin, de Mlle Barbara Low, de MM. Edward Garnett, A. W. McLeod, H. Goddard, P. F. Smith et J. W. Jones, pour les entretiens qu'ils ont bien voulu nous accorder et les renseignements qu'ils nous ont apportés. Une pensée amicalement reconnaissante s'adresse également à la mémoire de Sir Stanley Unwin, comme à celle de Henry Havelock Ellis et de Bronislav Malinowski.

Des remerciements personnels vont parmi les vivants à M. John R. Wood et à M. le Professeur J. David Chambers, à Mme Barbara Weekley-Barr, à Mme Margaret King-Needham, à M. David Garnett, à Mme Olive Hopkin, à M. J. Alan White, Président de Methuen & Co. Ltd, au Major D'Arcy McCloughin, à M. H. G. Pearson, Departmental Record Officer du

Home Office, à M. Derek Muskett, à MM. les Professeurs Harry T. Moore, F. Warren Roberts et E. J. Tedlock, ainsi qu'à tous ceux qui nous ont facilité l'accès à des documents.

Sur les questions de psychologie abordées à propos de la personnalité de Lawrence, nous avons bénéficié à divers moments des conseils de M. le Professeur Daniel Lagache et de Mme le Docteur Micheline Vergara-Guiton.

Est-il enfin permis de rendre hommage à tous les membres de notre foyer pour avoir patiemment consenti à ce que le dialogue familial fût si souvent consacré aux aspects littéraires et psychologiques d'une personnalité avec laquelle nous avons longuement vécu ?

Nos remerciements vont également aux écrivains et aux éditeurs ou autres ayants droit nommés ci-après, qui nous ont autorisé à citer les œuvres indiquées après chaque nom.

Nous sommes tout particulièrement reconnaissant à M. Laurence Pollinger et à la firme Laurence Pollinger Ltd, comme aux autres exécuteurs testamentaires de D. H. Lawrence et de Frieda Lawrence-Ravagli, pour l'autorisation de citer leurs œuvres, ainsi qu'à la maison William Heinemann Ltd, éditrice des œuvres complètes de Lawrence dans le Commonwealth britannique.

Bien que nous ne nous soyons servi d'aucune traduction existante des œuvres de Lawrence, les éditeurs parisiens dont les noms suivent nous ont autorisé à citer les œuvres dont ils détiennent le copyright en langue française :

Calmann-Lévy, éditeur, pour *The White Peacock* (*Le Paon Blanc*) ;

Editions Gallimard, N.R.F., pour *The Trespasser* (*La Mort de Siegmund*), *Sons and Lovers* (*Amants et Fils*), *Daughters of the Vicar* (*Les Filles du Pasteur*), *The Rainbow* (*L'Arc-en-ciel*), *Women in Love* (*Femmes Amoureuses*), *Twilight in Italy* (*Crépuscule sur l'Italie*), *Aaron's Rod* (*La Verge d'Aaron*) *et Kangaroo* (*Kangourou*), toutes œuvres copyright Editions Gallimard, ainsi que pour *Not I, but the Wind*, de Frieda Lawrence ;

Librairie Plon, pour les Lettres de Lawrence figurant dans son D. H. *Lawrence : Lettres choisies*, et pour *Psychoanalysis and the Unconscious* et certains des *Assorted Articles* parus dans *Homme d'abord ;*

Editions du Seuil, pour *Studies in Classic American Literature* (*Etudes de Littérature américaine*) ;

Editions Stock, pour *Fantasia of the Unconscious* (*Fantaisie de l'Inconscient*) et *England, my England* (*Ile, mon Ile*) ;

M. J. R. Wood et Jonathan Cape Ltd ont bien voulu nous autoriser à reproduire à l'Appendice IV, et à citer dans le texte de notre ouvrage, les lettres et extraits des manuscrits de Jessie Chambers, ainsi qu'à citer le livre de Jessie Chambers, *D. H. Lawrence : A Personal Record*, et nous remercions aussi les Editions Stock pour le droit de citer en français cet ouvrage dont elles détiennent le copyright en cette langue.

Nous remercions également :

The Society of Authors, représentant la succession de l'écrivain, et Jonathan Cape Ltd, pour nos citations de John Middleton Murry, *Son of*

Woman, Reminiscences of D. H. Lawrence, Between Two Worlds, et pour la reproduction d'une lettre inédite de J. M. Murry à Jessie Chambers;

The Society of Authors, représentant la succession de l'écrivain, et Constable Publishers London, pour Katherine Mansfield, *Letters, Letters to J. M. Murry* et *Journal;*

George Allen & Unwin Ltd, pour: Edward Carpenter, *Love's Coming of Age, The Art of Creation, The Drama of Love and Death*; pour Ford Madox Ford, *Mightier than the Sword*; pour Bertrand Russell, *Portraits from Memory*; et pour Sir Stanley Unwin, *The Truth about Publishing;*

Curtis Brown Ltd et Faber & Faber, pour Ottoline Morrell, *Ottoline, The Early Memoirs of Lady Ottoline Morrell*;

Chatto & Windus Ltd, pour Catherine Carswell, *The Savage Pilgrimage*; David Garnett, *The Flowers of the Forest* et *Golden Echo;* F. R. Leavis, *D. H. Lawrence, Novelist*; et Sir Compton Mackenzie, *My Life and Times, Octave Five*;

Constable Publishers London pour Lady Glenavy, *Today we will only Gossip*;

Miss Helen Corke pour ses ouvrages *Neutral Ground* (Arthur Barker) et *D. H. Lawrence, The Croydon Years* (University of Texas Press);

David Higham Associates et Barrie & Rockliffe pour Lady Cynthia Asquith, *Haply I Remember* et *Remember and be Glad*;

Hutchinson of London pour Sir Compton Mackenzie, *The South Wind of Love*;

Faber & Faber Ltd pour H. M. Daleski, *The Forked Flame*;

Victor Gollancz Ltd pour Ford Madox Ford, *Return to Yesterday*;

Grove Press Inc., pour Hilda Doolittle, *Bid Me To Live, a Madrigal*, copyright 1960 by Norman Holmes Pearson;

William Heinemann Ltd pour Richard Aldington, *Portrait of a Genius, But...*; pour Harry T. Moore, *The Intelligent Heart*;

The Hogarth Press pour Leonard Woolf, *Beginning Again* et *Downhill all the Way*;

Macdonald & Co (Publishers) Ltd pour Douglas Goldring, *Life Interests*;

Methuen & Company Ltd pour F. A. Lea, *The Life of John Middleton Murry*;

Rupert Hart-Davis Ltd pour Mark Gertler, *Selected Letters;* et pour John Maynard Keynes (Lord Keynes), *Two Memoirs*;

A. P. Watt & Son pour Cecil Gray, *Peter Warlock et Musical Chairs*;

Weidenfeld & Nicolson, le Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines, et l'Organisation des Nations Unies pour l'Education, la Science et la Culture, pour Jean Réal, *The Religious Conception of Race; Houston Chamberlain and Germanic Christianity*, dans *The Third Reich*;

The Daily Telegraph pour son article du 15 novembre 1915 (Appendice III);

The Observer pour l'autorisation de reproduire une lettre de Rolf Gardiner dans son numéro du 11 février 1934.

Nous avons vainement tenté de retrouver la trace des ayants droit de M. J. W. Jones dont une lettre est reproduite en Appendice I.

Nous sommes enfin redevable pour les illustrations à l'obligeance des personnes ou institutions ci-après:

La Direction des Archives du Home Office et *The Public Record Office* pour les documents reproduits aux pages 305 à 308;

M. le Professeur Warren Roberts et *The Humanities Research Center*, The University of Texas, pour les planches 1, 4, 5 et 6;

Mme Margaret King-Needham pour la planche 2 b;

M. J. R. Wood pour la planche 3;

M. W. Kętrzynski, Délégué Permanent de la Pologne auprès de l'Unesco, et M. le Professeur Stanislaw Lorentz, Directeur du Musée de Varsovie, pour la planche 7;

The Trustees of the National Gallery, Londres, pour les planches 8 et 9;

The Trustees of the British Museum et Sir Frank Ch. Francis pour les planches 2 a et 10 a;

La Librairie Hachette et M. René Vaubourdolle, pour les planches 10 b et 11 a; Mme Christine Desroches-Noblecourt et le Musée du Louvre, pour les planches 10 b et 11 b;

La Ben Uri Gallery à Londres et MM. Rupert Hart-Davis, pour la planche 12;

M. J. Alan White, Président de Methuen & Co Ltd, et la Bodleian Library, Oxford, pour la reproduction du Phénix de la Collection Ashmmole illustrant la page 1 de la couverture.

INTRODUCTION

But et limites de l'ouvrage : analyse génétique de l'œuvre de jeunesse

La présente étude fut commencée peu après la mort de D.H. Lawrence comme une tentative de défrichage et d'évaluation critique, dans la conviction que les romans et les nouvelles, constituant alors avec la poésie l'essentiel de l'œuvre publiée, et déjà assurés d'un profond retentissement, posaient avec une force parfois explosive, accrue par le dynamisme de leur forme, certains problèmes cruciaux sur les rapports de l'individu et de la civilisation. Mais il était évident que cette œuvre ne pouvait être pleinement comprise et justement appréciée qu'à la pleine lumière des faits biographiques, des comportements et de la psychologie d'une personnalité mal connue, toujours fortement affirmée, et vivement discutée. Il nous apparut bientôt qu'une interprétation avant tout *génétique* des œuvres d'imagination et des écrits théoriques contemporains était la base même de tout jugement critique sur leur portée et leur signification esthétique et morale. Le lien ainsi établi entre l'art et les valeurs éthiques et sociales s'étayait sur cette affirmation catégorique de Lawrence : « la fonction essentielle de l'art est morale » [1].

Par son évidente sincérité, par sa fervente mais souvent fanatique et obscure recherche de remèdes aux maux qu'il décèle dans l'humanité de son temps, et qu'il dénonce avec la véhémence d'un prophète de l'Ancien Testament ; par l'impétuosité de son lyrisme et par son hallucinante puissance d'évocation, l'œuvre du romancier, du poète, du critique, de l'essayiste, se signalait dès l'abord comme des plus hautement significatives, comme l'héritière de certaines traditions anglaises, peut-être déjà comme l'inspiratrice des nouvelles générations. Que l'on vît en Lawrence soit le témoin passionné et amer d'une époque, soit le prophète d'une humanité nouvelle libérée des tabous victoriens, le prêtre de l'amour et de la tendresse, soit un cas particulier, mais caractéristique dans ses excès même, d'inadaptation à son temps et à une société dont il pouvait paraître un produit typique, il importait d'étudier avec précision les origines psychologiques et les sources créatrices spontanées ou électives d'une œuvre encore discutée mais de premier plan. Un travail de

1. S.C.A.L., 170.

déblaiement, de construction et d'interprétation biographique au sens le plus large était le préliminaire indispensable de toute analyse critique sérieuse.

Tout d'abord, et surtout parce qu'il s'agissait d'une thèse de doctorat, il était indispensable de limiter les dimensions même de l'entreprise, en choisissant une date où un changement évident dans la vie de l'écrivain permettrait de s'arrêter. L'exil de 1919, après la fin de la Grande Guerre, était un point d'arrêt commode, même si dans l'œuvre une coupure pouvait à la rigueur se situer à la fin de 1916 ; en fait la chronologie, ainsi qu'il apparaît dans notre analyse, peut être assez trompeuse en raison des méthodes de travail même de Lawrence, qui revient à plusieurs reprises sur une même œuvre ; aussi le départ pour l'Italie à la fin de 1919 fut-il retenu comme le point final le plus sûr de cette jeunesse.

Mythes et légendes

Dès la mort, des mythes s'édifiaient autour de l'homme et de l'écrivain. De son vivant s'était répandue la malveillante légende de l'obsédé sexuel, de l'écrivain pornographe ou obscène, du visionnaire animé de réactions outrancières et inconvenantes contre les restes de pudibonderie d'une société encore empreinte soit de victorienne pruderie, soit tout bonnement d'une réserve de bonne compagnie dans l'expression de certaines réalités. Le Lawrence de *Lady Chatterley* et des *Pansies,* des tableaux saisis par la police à la Galerie Warren, faisait figure, au mieux, d'un révolté de génie, au pis, de l'esclave étonnamment doué d'une sombre manie.

Mais déjà, au moment même où cette étude fut mise en chantier, se dessinait la légende opposée, celle du poète maudit, du grand homme incompris, du messie trahi, crucifié dans son amour de la vie et de l'humanité ; celle aussi de l'écrivain spontané, dont l'œuvre géniale et prophétique, libre de toute attache avec quelque famille spirituelle, exempte de la contamination de ce que les pédants appellent des *sources,* était issue de son seul génie créateur, envers et contre l'opposition acharnée de toute une Angleterre officielle, des intellectuels et des *highbrows* ; celle du révolutionnaire épris de paix, persécuté de 1914 à 1918 parce qu'il réprouvait la guerre. Le pacifisme britannique de l'après-guerre aidant, ce mythe florissait dans le sillage d'une réaction bien compréhensible contre tout ce que la première guerre mondiale représentait pour ceux qui y avaient survécu. Personne n'y regardait de très près ; ceux qui auraient pu marquer les différences se taisaient, ou même, comme Richard Aldington dans la *Lettre à Frieda* qui sert de préface à l'*Apocalypse* de Lawrence, renchérissaient dans des sous-entendus complices, hostiles à *the establishment.* C'est ainsi que l'on peut lire aujourd'hui dans une sérieuse histoire de la littérature anglaise [2] que Lawrence fut « cruellement persécuté » de 1914 à 1918 « à cause de son attitude envers la guerre et de la nationalité de sa femme ».

2. E. Albert, *A History of English Literature.* George G. Harrap, p. 510.

Cette dernière, avec tout ce qu'elle avait d'instinctif et de primesautier, même d'incohérence intellectuelle, n'en a pas moins été le principal, et à sa façon à la fois astucieuse et désinvolte, le plus méthodique édificateur de la légende. Elle a pratiqué un culte bien posthume du héros, une dérision systématique et des manœuvres évasises envers toute recherche de sources littéraires et philosophiques ; elle a alimenté le mythe de la totale spontanéité, négligemment amorcé par Lawrence lui-même dans l'*Avant-propos* de *Fantasia of the Unconscious* ; celui aussi d'une innocence politique plus propice à une image favorable que l'activisme défaitiste ou proallemand de 1915, habilement renié par Lawrence dans l'étonnante *Note* qui précède *The Crown* dans l'édition de 1925 [3]. Or Frieda Lawrence avait-elle pu demeurer dans l'ignorance des lectures de son mari depuis 1912 ? Tout suggère qu'elle lisait les mêmes livres que lui, et les discutait avec lui. Son attitude envers la savante étude de W.Y. Tindall est bien caractéristique de son refus d'admettre jusqu'à la possibilité de sources, de filiations. Cette attitude cache-t-elle une crainte persistante de voir mettre au grand jour certaines sources compromettantes pour la légende ? Nul ne peut aujourd'hui l'affirmer ; il faut cependant bien admettre que Frieda Lawrence a protégé à sa façon la mémoire de celui contre qui elle avait tant lutté, repoussant les questions trop précises, ne livrant à la recherche que ce qu'elle voulait. Il est vrai que son caractère foncièrement asocial la portait naturellement à rejeter l'idée même de sources ; mais il a pu y avoir sur ce point convergence de son tempérament et d'une prudente habileté.

La première vague des livres sur Lawrence n'était faite ni pour dissiper la légende, ni pour tirer au clair les obscurités. Un foisonnement de témoignages biographiques plus ou moins passionnels et d'esprit mutuellement contradictoire, quelques hâtives études, démontrèrent bientôt s'il en était besoin qu'entre une hagiographie soit admirative soit délibérément destructrice et les querelles des Marie-Madeleine d'une part, une critique trop sommaire de l'autre, il y avait place pour une étude méthodique et objective de la vie, c'est-à-dire surtout des faits psychologiques de nature à mettre pleinement en lumière les intentions, les motivations même secrètes de l'écrivain, d'élucider la signification de son attitude prophétique. Même *The Early Life of D.H. Lawrence*, œuvre de la propre sœur du romancier, n'établissait que très vaguement les données minimales, se trompait sur les dates, présentait un tableau édulcoré, parfois inexact, de ses jeunes années.

Les deux phases de réalisation

Aussi devions-nous, dans une première phase de notre travail, nous attacher à établir les faits, à enquêter sur des points obscurs, en mettant l'accent sur tout ce qui pouvait avoir trait à la formation psychologique, intellectuelle, littéraire de Lawrence. Il fallait

3. *Reflections on the Death of a Porcupine. Note to the Crown.* (Sans pagination).

remonter aux sources, solliciter avec un succès inégal des témoignages encore réticents, concentrer d'abord nos efforts sur l'enfance et la première jeunesse, chercher à dépister les lectures de ce quasi autodidacte, surtout lorsqu'il apparut que ses études universitaires, relativement tardives, avaient été précédées d'une période de lectures intensives. Une fructeuse collaboration se noua avec Jessie Chambers, dont le livre *D.H. Lawrence, a personal record,* fut largement rédigé, et surtout réorganisé en chapitres, ainsi qu'il ressort de l'Appendice IV ci-après, en réponse aux questions que nous lui avions posées en août 1933. Cette collaboration s'étendit à notre insu aux souvenirs de sa sœur May Holbrook, retrouvés après sa mort au Canada et publiés parmi les *Chambers Papers,* dans le troisième volume de l'admirable *Composite Biography* d'Edward Nehls. Nombreux sont les autres témoignages sollicités par nous de 1932 à 1935, tels ceux de Frieda Lawrence, notre voisine de palier à Londres pendant un été, de Barbara Low, d'Ada Lawrence Clarke, d'amis et connaisances de Lawrence à Croydon, qui se reflètent notamment dans les chapitres de cette étude dont la rédaction remonte à 1935.

Après une très longue interruption dans nos travaux, le problème des sources biographiques avait profondément changé. Déjà, pour la partie portant sur les années 1912 à 1919, ces sources étaient plus riches dès 1935 : la correspondance de Lawrence apportait les précisions nécessaires, révélait son état d'esprit souvent au jour le jour. Mais lorsque cette étude fut reprise en 1965, des ouvrages dont certains avaient été commencés à peu près en même temps que le nôtre, avaient paru dans l'intervalle, notamment la biographie de Richard Aldington, *Portrait of a Genius, but...,* les deux substantiels ouvrages de Harry T. Moore, puis les trois volumes de Nehls. Ces deux professeurs américains avaient pu mettre en œuvre de puissants moyens pour rassembler de très nombreux témoignages. Rien dans leurs ouvrages ne venait infirmer ni affaiblir les chapitres déjà composés qui n'appelaient que certains compléments d'information. Il devenait par contre inutile de poursuivre pour les années 1914 à 1919 une enquête visant à établir les faits. Il suffisait d'en revoir de près l'interprétation, notamment à la lumière de la correspondance, qui reste encore dispersée dans de trop nombreux ouvrages et dont des lots importants sont toujours introuvables.

La publication, soit dans les *Collected Letters* de Moore soit ailleurs, de lettres de Lawrence non recueillies dans le volume des *Letters* édité dès 1932 par Aldous Huxley, non seulement permettait d'ajouter certaines précisions à nos premiers chapitres, mais permettait par ailleurs pour les dernières et cruciales années de la jeunesse, de traiter les chapitres biographiques de façon plus thématique que chronologique, d'examiner de beaucoup plus près des comportements et des événements capitaux, par exemple le procès du *Rainbow.* Il s'agit des années où l'impossibilité d'un exil ardemment désiré envenime le conflit entre l'écrivain et la société anglaise, qui frappe un coup décisif en faisant supprimer le *Rainbow* ; où les proches de l'écrivain, et parfois lui-même, le sentent au bord de la folie, où se dessine et s'approfondit une cruelle aliénation sociale et nationale. L'analyse se situe alors sur deux

plans, celui des faits objectifs, et, l'action étant devenue impossible, celui de l'imagination créatrice, la correspondance constituant un perpétuel trait d'union entre la vie et l'œuvre.

Nous avons en outre largement eu recours aux mémoires des contemporains, dont la publication s'est multipliée depuis une décade. Enfin s'est poursuivie, dans une analyse rigoureuse et suivie d'œuvres théoriques telles que *Study of Thomas Hardy*, ou des passages ajoutés en 1915 à *Twilight in Italy*, notre recherche des sources ; celle-ci apporte à son tour des éléments nouveaux de la biographie, et ramène à ses justes proportions la légende de la persécution pour « pacifisme » ; eu égard à son comportement, on est plutôt frappé de la mansuétude avec laquelle Lawrence fut traité.

Unité de la méthode critique

L'analyse biographique et l'étude de l'œuvre restent étroitement liées l'une à l'autre comme elles l'étaient dans nos premiers chapitres. La méthode critique adoptée a été dictée par le caractère d'intime confession, presque toujours avoué, de la totalité de cette œuvre de jeunesse, qu'il s'agisse des romans, *a fortiori* des poèmes, et des écrits théoriques. Pour toute la période envisagée, il convenait d'éclairer mutuellement la vie spirituelle et sentimentale, et certains sujets, certaines scènes, même des paysages, sur lesquels l'auteur revient inlassablement, avec des interprétations dont les variations peuvent être révélatrices.

Cette tentative d'éclairage réciproque insistait nécessairement sur le contenu plus que sur la forme d'un message hautement personnel, émis comme un jugement sur notre univers social et cosmique, parfois comme l'annonce prophétique d'un avenir différent, mais toujours vague. Mais en collationnant les diverses versions des œuvres de jeunesse, en analysant les variantes, nous nous sommes aussi efforcé de mettre autant que possible l'accent sur les aspects formels de l'œuvre, et notamemnt sur tous les indices relevés qui mettent en lumière la formation progressive d'un talent puissamment évocateur.

Le but proposé et la méthode adoptée, cela est apparu très vite dans la mise en œuvre du projet, imposaient un développement moins thématique, moins systématiquement ordonné, plus chronologique que nous ne l'avions tout d'abord envisagé ; c'est-à-dire une analyse génétique de chaque ouvrage envisagé dans son moment créateur, plutôt qu'une étude globale ou même par groupes. Nous avons pu constater en lisant certains travaux critiques, à quel point on risque de trahir Lawrence en lui appliquant une méthode de dissection et de reconstitution logique et systématique, en dehors du moment créateur, par exemple en séparant chez lui le critique littéraire de l'homme passionné pour qui la discussion des ouvrages d'un Tolstoï ou d'un Hardy est une façon de se confesser, de revenir sur son expérience d'homme et de l'interpréter. Des textes écrits rapidement, sous l'impulsion du moment, dans le désordre d'une ardente et fanatique découverte d'idées-images, se

prêtent mal aux coupes transversales, à l'extraction arbitraire de thèmes abstraits, à l'exposé d'une doctrine dont les éléments et la tonalité affective changent d'une œuvre à la suivante. Sans doute un message global de Lawrence peut-il se dégager cumulativement ; mais les contradictions des critiques au sujet de ce message plaident en faveur d'une méthode analytique chronologique. Celle-ci, à son tour, met obligatoirement l'accent sur les hésitations, les changements d'attitude : Lawrence ne souligne-t-il pas lui-même la ressemblance avec le caméléon du personnage par la bouche et les actes duquel il se confesse peut-être le plus totalement, le Birkin de *Women in Love* ?

Au stade où nous en étions lors de la remise en chantier d'un travail déjà très avancé, le problème se posait de l'utilisation des innombrables écrits critiques parus sur Lawrence. Nous avons pris le parti de ne tenter ici ni une analyse, ni une synthèse de ces écrits, ni même une bibliographie qui aurait peu de chances d'être complète et qui ferait double emploi avec celle de Warren Roberts, publiée en 1963. Nous nous sommes donc par principe abstenu de citer ou de discuter les opinions ou les interprétations des critiques, sauf lorsqu'une étude menée dans un esprit proche du nôtre, et partant complémentaire, comme *The Forked Flame* de H.M. Daleski, nous permettait d'éviter un développement. En évitant ainsi de citer autrui sur Lawrence, nous avons choisi de le laisser parler lui-même le plus possible, et de poursuivre en toute indépendance l'application de notre méthode.

Le plan général de cette étude n'a donc varié d'une phase à l'autre de sa réalisation que dans la mesure où la nature même des œuvres nous a semblé le dicter ; il a consisté à passer en revue les faits significatifs de la biographie, en les établissant au besoin, en les réinterprétant si cela paraissait nécessaire, puis à examiner dans sa genèse chaque œuvre, ou groupe d'œuvres d'une même époque. La poésie, confession intime, a été surtout étudiée comme le plus précieux auxiliaire de la biographie spirituelle.

La matière première de l'étude est donc l'œuvre de Lawrence, envisagée autant que possible dans l'ordre chronologique de sa création jusqu'à la fin de 1919. Il a été nécessaire de distinguer entre les versions premières de certaines nouvelles, de ne prendre en considération que partiellement certains romans comme *Aaron's Rod*. Cette distinction entre des textes primitifs et les versions définitives ne s'avère tout à fait impossible que dans le cas de *The Lost Girl*, commencé en décembre 1912, laissé en Bavière, et totalement ré-écrit dans un style tout différent de celui de 1913, en Sicile en 1920.

L'œuvre envisagée comme confession

L'œuvre de Lawrence est parfois ouvertement autobiographique, mais on peut dire qu'elle l'est *toujours* plus ou moins secrètement. Poésie, romans, écrits théoriques, reviennent sans cesse sur des épisodes, des images, qui de toute évidence répondent à des préoccupations secrètes, remords, sentiments d'insuffisance, d'échec ou de culpabilité, besoins de se justifier ; des personnages

imaginaires, comme le garde-chasse du *White Peacock*, deviennent dans une mythologie individuelle les symboles d'une angoisse ou d'un doute de leur créateur. Aussi était-il souvent possible et nécessaire de traiter comme un seul tout une œuvre donnée et l'information biographique extérieure, d'utiliser des fragments de l'œuvre comme des indices de bouleversantes préoccupations du moi. L'accumulation, dans un cycle de nouvelles et un roman, par exemple, de scènes reprenant un même motif, d'un type de personnage, comme le rival heureux, simple et vigoureux, comme l'amie d'enfance délaissée et qui doit tenter de refaire sa vie, révèle des obsessions, de perpétuels retours de la conscience sur quelque inquiétude fondamentale. La vérité souvent hallucinante des moindres détails, comme leur réitération, dénote fréquemment leur signification autobiographique.

Nous nous sommes abstenu par principe de toute tentative d'explication psychanalytique de tels thèmes ou du symbolisme lawrencien. Mais nous avons parfois jugé légitime de voir dans ces obsessions des indications autobiographiques, décelant la présence de certains problèmes même lorsque manquaient les éléments objectifs et extérieurs, et que nous étions forcé de procéder intuitivement. C'est ainsi que lors de la rédaction initiale du chapitre *La Vie Nouvelle* (1912-1914), il était malaisé de se faire une idée exacte de la nature du conflit qui, dès leur lune de miel de la vallée de l'Isar, opposait Lawrence et Frieda Weekley, conflit ordinairement désigné par l'euphémisme « *the trouble about the children* ». Notre analyse, dont nous n'avons rien supprimé, se basait alors sur des nouvelles présentant un nouveau type féminin, révélant aussi une folle jalousie de l'amant envers le passé et le présent de cette *Nouvelle Eve*. Nous avons pu nous borner à y ajouter les témoignages récents justifiant pleinement cette reconstruction de la vie à l'aide de l'œuvre qui en est le fidèle reflet. Cette méthode, maniée avec prudence, est de nature à fournir une explication de certaines scènes obscures des romans, si l'on admet l'équation entre le vécu et les détails les plus révélateurs de la création littéraire.

Un autre aspect de notre méthode, surtout dans la seconde moitié de cette étude, consiste à rapprocher écrits théoriques et œuvres d'imagination, considérés comme l'avers et le revers d'un même processus d'interprétation de l'expérience à la lumière de théories rencontrées dans les lectures. Il s'agit bien d'un unique processus, et non de deux étapes successives, comme Lawrence cherchera à le faire admettre au sortir du grand désarroi intellectuel des années de guerre. Campant alors tel qu'il restera jusqu'à la fin son personnage littéraire, il affirmera que ses romans émanent directement de son expérience d'homme, les écrits théoriques venant *après coup*, étant pour ainsi dire déductivement tirés des romans, donc de la vie. Est-ce pour lui une façon de jeter un voile pudique sur certaines de ses lectures, en même temps qu'il en reconnaît quelques-unes avec beaucoup de désinvolture à leur égard ? L'analyse des écrits théoriques de 1914 à 1919 fait ressortir à quel point certains thèmes et certaines idées d'emprunt, appliqués à des problèmes personnels, servent d'armature aux romans, expliquent les actes des personnages et le symbolisme de l'œuvre. Cela est particulièrement vrai de *Women in Love*, essai relativement

systématique de création d'un monde où se résoudrait le conflit profond d'une personnalité torturée par des désirs mutuellement opposés. Ici encore les lectures, où il cherche une justification de tendances profondes, orientent et facilitent une confession parfois déguisée, but ultime d'une œuvre d'imagination qui, envisagée autrement, reste obscure et parfois contradictoire.

Notre but étant moins biographique que critique, tendant à la compréhension de l'œuvre dans sa genèse totale par l'homme, plus qu'à l'explication de l'homme pour elle-même, il nous arrive d'insister fortement sur certains traits profonds, accusés par l'œuvre envisagée comme une confession, davantage et plus clairement que par les actes. Le plus frappant exemple est cette obsession de l'homosexualité, décelable certes dans le comportement, mais qui y reste sous-jacente, jamais traduite en actes, se manifestant seulement en conflits intimes. Déjà en filigrane dans *The White Peacock*, elle se manifeste au grand jour dans ce Prologue de *Women in Love* que Lawrence jugea sans doute prudent de ne pas publier, et qui a paru dans le recueil *Phœnix II* le 15 janvier 1968 au moment même où s'achevait cette étude. Nous n'avions eu accès jusqu'alors qu'à une ou deux phrases de ce texte, et non des plus révélatrices, citées par Harry T. Moore malgré tous les efforts de ce biographe pour démentir les symptômes d'homosexualité chez son héros. Dans une préface également inédite en Europe[4], Lawrence soulignait par ailleurs le caractère de confession de son roman de 1916. Or de nombreux indices que nous avions relevés suggéraient que dans *The Rainbow* et dans *Women in Love* il avait tenté obscurément de se libérer d'un secret jalousement gardé, entrevu également dans au moins un vers du poème *Manifesto*. L'amour de la femme, et cela dès la première jeunesse, celle du poème *Virgin Youth* et du *White Peacock*, dès certaines scènes relatées par Jessie Chambers, apparaissait comme étant pour lui un refuge, une fuite vers la norme ; dans le *Prologue* inédit il montre Birkin violemment troublé par les visages et les corps masculins. L'étude des œuvres et de la correspondance nous amenait à l'inévitable conclusion, contrastant avec ses déclarations catégoriques où il rejetait avec horreur toute pédérastie, que l'obsession de l'amitié masculine s'allie chez lui en 1916 à une peur de la femme dont Birkin est l'interprète. La publication du Prologue inédit vient confirmer les résultats de notre méthode analytique et déductive, qui explique le personnage, et justifier Jessie Chambers qui reconnaissait dans Hermione Roddice l'idée que Lawrence se faisait d'elle. Ici encore la confession devient totale grâce à l'œuvre d'imagination.

Limites et perspectives de cette étude

Cette étude, parce qu'elle s'attache à expliquer les œuvres par l'état d'esprit de l'homme qui les a conçues et réalisées, devait rester proche de la diversité même de ces œuvres ; elle ne peut

---

4. Moore, *The Intelligent Heart*, p. 282, voir pp. 84-85. *Phœnix II*, pp. 92-108 et 275-276.

prétendre être complète, exhaustive, ni en bien des points définitive. Aussi s'abstient-elle de conclure autrement qu'en soulignant les caractéristiques de Lawrence écrivain au moment où va commencer en toute liberté sa période de maturité. Ce travail s'achève sur une période régressive sinon aride, qui fait suite au grand éclat de la jeunesse, à la création de ce roman admirable et révélateur qu'est *Sons and Lovers*. Pour dégager des conclusions définitives et globales sur l'ensemble de l'œuvre de Lawrence, il faudrait avoir poursuivi l'analyse biographique et critique jusqu'au terme de sa vie et à l'ultime développement des thèmes qui le hantent depuis *The White Peacock*. Notre propos n'était pas ici de généraliser, mais bien de faciliter la compréhension de chaque œuvre en la rattachant autant que possible à son temps, aux idées qui la sous-tendent, et non aux points d'aboutissement ultime d'une pensée ou plutôt d'une imagination passionnée toujours subjective, toujours en mouvement.

Un trait de Lawrence écrivain a particulièrement retenu notre attention dans ces années de formation, mais dans le devenir de son œuvre plus que par une étude thématique : sa formation technique. Ce jeune provincial exceptionnellement doué copiait des tableaux afin de saisir sur le vif la technique des grands peintres. S'il le reconnaît à plusieurs reprises à propos de la peinture, il est beaucoup plus discret sur les exercices qui lui ont permis d'acquérir peu à peu une technique et un style littéraires. Il a pourtant pratiqué les mêmes exercices en lettres qu'en peinture, dans ses premiers essais inspirés de Balzac ou de Flaubert, de George Moore ou de Querido, de Wells ou de Bennett. Certains emprunts, des imitations, sont signalés au passage ; nous n'avons pas tenté de les regrouper en une étude d'ensemble de l'acquisition par Lawrence des procédés littéraires de ses maîtres, qui mériterait une monographie. Nous nous sommes davantage attaché aux sources idéologiques, témoignages de son tempérament d'autodidacte pour qui toute pensée à prétentions philosophiques offre une irrésistible tentation. Nous espérons au moins, en signalant les emprunts découverts, avoir ouvert la voie à des études comparatistes plus poussées, à l'exploration des sources d'une esthétique et d'une technique littéraire qui se situe dans le sillage des grands romanciers de la seconde moitié du XIX[e] siècle plus que dans la lignée des novateurs, mais dont les procédés même aboutissent par une transition insensible au passage du naturalisme par le symbolisme jusqu'aux méthodes du « courant de la conscience ». Ici encore nous avons dû sacrifier parfois l'exploitation systématique des découvertes à la nécesité de poursuivre notre exploration jusqu'au terme fixé.

Chercher et montrer ce qui est dans la conscience créatrice, plutôt que regrouper arbitrairement et systématiser, telle a été notre règle. Or l'œuvre de Lawrence, sa personnalité, posent de graves problèmes, tout particulièrement celui du rôle et de la valeur sociale de l'artiste, de l'homme hyper-sensible et déraciné, comme critique et témoin de la société, comme guide, comme créateur de types et de normes. Il nous a paru préférable de poser ces problèmes non dans leur généralité mais dans leur réalité concrète, de montrer, dans cette période cruciale, le conflit obscur, confus, entre

le moi et le social, d'en signaler les racines profondes dans la psychologie d'un individu tourmenté. Sans doute n'avons-nous pas toujours fait abstraction de notre point de vue personnel. Il y a trente-cinq ans, nous aurions d'abord été tenté de voir surtout en Lawrence un novateur en art et en morale, peut-être un libérateur. Mais les années étudiées sont maintenant passées dans l'histoire, et nous les voyons avec un recul qui change la perspective de l'historien et du critique. Notre expérience de la deuxième guerre mondiale, vécue en Angleterre, celle de vingt et un ans au service de l'organisation de la paix, visant avant tout à assurer à l'homme un minimum de moyens de développer son humanité, ont profondément modifié notre optique et facilité la compréhension de certains événements. Les sources même de l'imagination et de la « philosophie » lawrencienne, les affinités de sa *Weltanschauung* avec les mythes du romantisme nietzschéen et wagnérien, avec le racisme et les doctrines de l'hérédité et du sang, vues aujourd'hui dans leur contexte historique, ne peuvent plus en être dissociées, pas plus que l'attitude de Lawrence envers la science ne peut être prise au sérieux devant l'évolution des applications bénéfiques de la science. Bertrand Russell a dit l'essentiel en rappelant que la philosophie du Lawrence de 1915 menait à Auschwitz ; mais que lui-même ne le savait pas alors. Il est vrai qu'elle aboutissait à la négation des droits de l'homme au nom d'une mystique de la vie, à la négation du social et de l'égalité, au nom d'une hypothétique libération de l'individu.

Que Lawrence se soit ou non partiellement dissocié plus tard des aberrations auxquelles conduisait cette mystique (et il ne l'a pas fait dans *The Plumed Serpent*, aboutissement de sa « philosophie »), son œuvre des années 1912 à 1919 reste marquée à jamais par les premiers symptômes d'un mal psychologique et moral qui a mené l'Europe et le monde au bord de la ruine. Si beaucoup de ses contemporains des années 1910 à 1930 n'ont pas été plus perspicaces que lui, ils n'ont pas comme lui mis le dynamisme d'un prodigieux talent au service de doctrines aboutissant à la négation même des généreux élans du socialisme du XIX^e^ siècle, à l'anti-humanisme réactionnaire des surhommes. Les tentations subies par Lawrence avant et pendant la Grande Guerre font de lui un témoin exceptionnellement révélateur des choix qui s'offraient aux mouvements populaires au sortir de cette guerre, et de l'incroyable confusion des esprits qu'ont pu exploiter les doctrines de la volonté de puissance.

Il ne s'agit ni de le juger ni de le défendre, mais de le voir tel qu'il fut dans son temps, dont il a partagé et parfois anticipé les hésitations et les erreurs autant que les géniales inspirations. Son extrême sensitivité, ses emballements pour des lectures tantôt un peu en avance pour son époque, tantôt relevant de la fantaisie, du charlatanisme ou de la névrose, font de lui un étonnant détecteur de ces courants psychologiques qui vont électriser l'Europe jusqu'en 1940. Sans doute aurions-nous pu, en y consacrant encore de long mois, le situer mieux dans le climat de ces années, montrer à quel point il fut sensible aux tendances qui dès 1910 se manifestaient dans les revues et la presse. Nous espérons avoir tout au moins fait percevoir quelques-uns des liens qui le rattachent à ses

contemporains et font de lui dans sa jeunesse un précurseur du nouveau mal du siècle.

Poursuivre une telle étude jusqu'en 1919, ne pas s'arrêter au sommet que représentent *Sons and Lovers* et la première moitié du *Rainbow*, n'était-ce pas desservir l'artiste, le prodigieux poète en prose que fut l'auteur de ces œuvres ? Nous estimons qu'il fallait accepter ce risque dans l'intérêt de la vérité, parce que dans cette période de la guerre se marque la vraie nature du conflit entre le moi lawrencien et la société, qui trace les limites de la valeur de tout son œuvre, y compris *Sons and Lovers* et ses romans d'après la guerre : l'incapacité de reconnaître, de tolérer autrui, l'hypertrophie du moi messianique ; comme aussi les limites de sa valeur esthétique, de cet admirable don de faire percevoir l'essence physique des êtres et des choses, quitte à leur injecter une essence psychique plus contestable parce que toujours dérivée du moi omniprésent et envahisseur. Un art qui par bien des aspects s'apparente à celui d'un Van Gogh, est fait lui aussi pour inspirer admiration et pitié, et non pour servir de texte à des leçons de morale individuelle et sociale, même s'il s'inspire souvent du ton et des méthodes des églises puritaines.

ABREVIATIONS UTILISEES DANS LES NOTES ET EDITIONS AUXQUELLES RENVOIENT CES NOTES

Les notes renvoient, sauf indication contraire entre parenthèses face à chaque titre, aux éditions suivantes des œuvres de Lawrence :

Romans et contes : *Thin paper edition* de Martin Secker (1).

Poèmes : Edition originale de chaque recueil cité. Dans la mesure du possible, les références aux *Collected Poems* de 1928 ont été remplacées par des renvois aux *Complete Poems* de 1928.

Apoc.	Apocalypse (Secker, 1932).
A. R.	Aaron's Rod.
Ass. Art.	Assorted Articles (Secker, 1930).
B. T. W.	Between Two Worlds, J. M. Murry (Cape, 1935).
C. L.	Collected Letters (Heinemann, 1962).
Col. P.	Collected Poems (Secker, 1928).
C. P.	Complete Poems (Heinemann, 1964).
C. S. St.	Complete Short Stories (Heinemann, 1955).
E. L.	Young Lorenzo, The Early Life of D.H. Lawrence, by Ada Lawrence and Stuart Gelder (Orioli, 1932).
E. T.	D.H. Lawrence, A Personal Record, by E.T. (Cape, 1935).
E. T. (I)	« The Literary Formation of D.H. Lawrence, *European Quarterly, May* 1934.
Fantasia...	Fantasia of the Unconscious (Secker, New Adelphi Library, 1930).
Int. H.	The Intelligent Heart, H. T. Moore (Penguin, 1960).
L.	The Letters of D.H. Lawrence (édition Aldous Huxley, Heinemann, 1932).
L. A. H.	Love Among the Haystacks, and other Pieces (Nonesuch, 1930).
L. in T.	Lorenzo in Taos, Mabel Luhan (Knopf, 1932).
M. E. H.	Movements in European History, by Lawrence H. Davison (Humphrey Milford, 1921).
(A) Mod. Lov.	A Modern Lover (Secker, 1934).
M & C.	Memoirs and Correspondence, Frieda Lawrence (Heinemann, 1965).
M S I M S II	Manuscrits inédits de Jessie Chambers. Voir Appendice IV.

(1) Cette édition n'est plus courante ; William Heinemann publie les romans, contes et nouvelles ainsi que les autres œuvres de Lawrence.

Nehls	D.H. Lawrence, A Composite Biography, Edward Nehls (Univ. of Wisconsin, 1957, 1958, 1959). (Toutes références au volume I, sauf indication contraire.)
N. G.	Neutral Ground, Helen Corke (A. Barker, 1933).
Not I...	Not I, but the Wind, Frieda Lawrence (Heinemann, 1935).
P. G. B.	Portrait of a Genius, But... R. Aldington. (Heinemann, 1950).
Prus. Of.	The Prussian Officer and Other Stories (Secker, Thin Paper).
Ps. U.	Psychoanalysis and the Unconscious (Secker, New Adelphi Library, 1931).
R. & B. G.	Remember and Be Glad, Cynthia Asquith (Barrie, 1952).
R.D.P.	Reflections on the Death of a Porcupine (Centaur, Philadelpia, 1925).
Rw.	The Rainbow (Secker).
S. & L.	Sons and Lovers (Secker).
S. C. A. L.	Studies in Classical American Literature (Secker, 1924).
S. M.	The Symbolic Meaning (Centaur, Arundel, 1962).
S. P.	The Savage Pilgrimage, Catherine Carswell (Chatto & Windus, 1932).
T. H.	Study of Thomas Hardy (Phœnix, Heinemann, 1936).
T. I.	Twilight in Italy (Cape, Traveller's Library, 1926).
W. L.	Women in Love (Secker).
Wh. P.	The White Peacock (Secker).

LIVRE I

L'ENFANT DU PAYS, 1885-1912

CHAPITRE PREMIER

ENFANCE : 1885-1901

Eastwood. — La Famille Lawrence : le père, la mère, les sœurs. — L'Enfant. — Education religieuse. — L'Ecolier.

Eastwood

David Herbert Richard Lawrence, troisième fils de John Arthur Lawrence et de Lydia Beardsall, est né le 11 septembre 1885 à Eastwood, village minier du Nottinghamshire.

Eastwood est à cheval sur une hauteur qui domine, à douze kilomètres au Nord-Ouest de Nottingham, la vallée de l'Erewash, petite rivière qui sépare les comtés de Nottingham et de Derby. Vers le Nord-Est, des hauteurs boisées, restes de l'antique forêt de Sherwood, bordent le pays minier. Dans la vallée, mines et hauts fourneaux sont parsemés dans un pays qui fut autrefois purement agricole. Dans toutes les agglomérations, au milieu des innombrables maisonnettes de briques sales, trônent les trois reines du pays, la mine, la chapelle méthodiste, et la brasserie. Par les ruelles en pente qui, partant de la grand'rue d'Eastwood (la route de Nottingham à Derby par Ripley), rayonnent vers la campagne, s'aperçoivent dans le bas des puits de mine, des terrils fumants.

C'est dans la plus humble de ces rues, malgré son nom royal de Victoria Street, que se trouve la maison natale de l'écrivain. La courte et étroite venelle en pente raide est flanquée de maisonnettes à un étage, ou plutôt de deux bâtiments divisés extérieurement en sections verticales par des tuyaux de gouttières et par les portes d'entrée des différents logis. A côté d'une porte de cour intérieure ou d'écurie, trois ouvertures percent l'étroite façade de briques. Une large et haute fenêtre couronnée d'une espèce d'auvent, servit quelque temps de vitrine à un petit commerce de mercerie tenu par Mrs Lawrence. Elle est obscurcie par ces rideaux de tulle abondamment fleuri qui plaisent aux ménagères du petit peuple. La porte semble étroite et mesquine à côté ; un carreau de verre la surmonte, qui doit donner un peu de jour au vestibule. Une seule fenêtre à guillotine éclaire le premier et unique étage. Allèges et

lintaux sont blanchis à la chaux. C'est, dans ce morne village, la plus humble des demeures ouvrières, accablante de laideur et de pauvreté.

La famille Lawrence

Fils d'un tailleur venu du Sud de l'Angleterre pour travailler à Eastwood au service de la Compagnie minière Barber, Walker & Co.[1], John Arthur Lawrence s'était marié en 1875 ; après avoir habité Sutton-in-Ashfield et Old Radford, il était revenu exercer dans son village natal son métier de *butty*. Le nom de *mining contractor*, qu'emploie Mrs Clarke[2], bien que n'étant pas inexact, pourrait donner de sa situation sociale une idée quelque peu exagérée. Le *butty* ou « compagnon » était un mineur payé non à la journée, mais à la tonne extraite. Il avait sous ses ordres trois ou quatre hommes, et prenait parfois un associé. La compagnie minière lui payait le charbon extrait par l'équipe ; l'argent ainsi gagné était partagé entre le *butty* et ses ouvriers. La somme hebdomadaire variait naturellement avec la facilité du travail dans le chantier[3] attribué au *butty*. Un bon mineur comme l'était Mr Lawrence au moment de son mariage, pouvait parfois gagner jusqu'à cinq livres par semaine. Mais, s'entendant mal avec ses supérieurs, le père de l'écrivain se voyait attribuer des veines de moins en moins profitables ; aussi la moyenne de son gain ne dépassait guère deux livres et demie par semaine. Il lui arrivait, au moment du chômage partiel d'été, de ne pas rapporter le vendredi soir plus de seize shillings[4]. Le mineur boit le superflu et n'économise jamais ; le ménage Lawrence devait donc passer par des moments fort difficiles, lorsque la morte saison faisait temporairement fermer le puits.

Le Walter Morel de *Sons and Lovers* est un portrait complet et relativement impartial de John Arthur Lawrence[5]. Grand et bien fait, le visage encadré d'une épaisse barbe noire frisée, la lèvre couverte d'une abondante moustache, il avait les cheveux noirs et ondulés, le teint rouge, les yeux pleins de feu[6]. Ancien choriste à l'église de Brinsley, il y avait cultivé sa voix mélodieuse. Le mineur ne manquait donc pas de charme, d'un charme surtout physique de bon nageur et d'excellent danseur : en le revoyant par la pensée tel qu'il était dans sa jeunesse, ses enfants arrivaient à comprendre que leur mère l'ait épousé.

La mine l'avait usé[7] ; ses habitudes relâchées de mineur, la fréquentation des cabarets, l'intolérance puritaine de sa femme, en

1. D.H.L., « Nottingham and the Mining Countryside », in *The New Adelphi*, June-August 1930, p. 256 (*Phœnix*, 133).
2. E.L. 3.
3. « *stall.* ».
4. S. & L. 17 ; E.L. 12.
5. E.L. 11.
6. E.L. 23.
7. S. & L. 114.

avaient assez vite fait, du moins aux yeux de ses enfants, un être abject et d'autant plus incompréhensible qu'il avait de la peine à s'exprimer. Entièrement inculte (il avait commencé de gagner sa vie à sept ans), il ne pouvait évidemment partager les goûts littéraires de sa femme. Il était resté tout à fait petit peuple, sans aucun désir d'élévation morale ou sociale, tandis que toute sa famille tendait d'un même effort vers la bourgeoisie [8].

Les soirs où il rentrait à la maison dès la sortie de la mine, après son repas et son bain, il passait son temps à raccommoder des chaussures, à boucher les trous des bouilloires ou des casseroles, à nettoyer le mécanisme de l'horloge, à fabriquer des mèches pour allumer la dynamite dans la mine. Il se sentait heureux dans ces occupations, au cours desquelles la pensée, sans se formuler, se traduit en gestes créateurs et adhère pour ainsi dire à la matière. Ses enfants admiraient son adresse à ces menus travaux ; ils aimaient à l'aider par ces soirs de bonne humeur et de joyeux travail [9].

Le plus souvent cependant, au lieu de rentrer chez lui dès la remontée à l'air libre, il s'arrêtait au café pour y dépenser une bonne partie de sa paye, offrant généreusement à boire à ses amis lorsque la semaine était bonne. Il lui arrivait assez fréquemment de rentrer ivre ; c'étaient alors des scènes de brutalité telles que les décrit *Sons and Lovers* [10]. Ces batailles et les mauvais traitements infligés à leur mère remplissaient les enfants de crainte et de haine, jusqu'au moment où ils en vinrent à mépriser leur père, à l'exclure presque totalement de leur vie [11].

Mrs Lawrence avait certes mille raisons de se sentir différente de son mari. Fille d'un ingénieur ou contremaître (le mot « engineer » a les deux sens) des bassins du port de Sheerness, elle appartenait à la petite bourgeoisie. Elle avait quelque culture, ayant été institutrice ; elle lisait beaucoup et écrivait des vers [12]. Mais surtout était profondément ancrée dans son caractère la dure et énergique tradition puritaine, la volonté d'amélioration morale et de domination sur soi-même et sur le milieu. Lawrence nous parle de son grand-père maternel, « fier de son teint frais et de ses yeux bleus, mais plus fier encore de son intégrité » [13] : il « préférait la théologie à toute autre lecture, et ne se sentait attiré par la sympathie que vers un seul homme, l'Apôtre Paul » ; dur et ironique, il « ignorait tout plaisir sensuel » [14]. Ce puritain autoritaire et froid

8. Cf. S. & L. passim ; *Ass. Art.* (*Autobiographical Sketch*) 146-147.
9. S. & L. 64 et ss. ; E.L. 26.
10. Cf. pp. 21 et ss. ; 38 et ss. ; 59-60, 63-64, etc.
11. E.L. 26-27.
12. E.L. 9.
13. S. & L. 7.
14. S. & L. 10.

avait légué à sa fille son tempérament « orgueilleux et inflexible » [15] et sa haine de la pauvreté.

Cette petite femme délicate au grand front, au boucles brunes et soyeuses, au regard honnête et pénétrant, préférait à toute autre distraction les discussions religieuses, philosophiques ou politiques avec des hommes intelligents. Elle semblait toutefois prédestinée à ne rencontrer que veulerie chez les hommes qu'elle aimerait. Eprise à vingt ans d'un jeune bourgeois qui rêvait de devenir pasteur, mais qui, ruiné, avait dû se faire instituteur, elle avait fini par apprendre qu'il avait épousé sa logeuse, une riche veuve de quarante ans [16].

Lydia Beardsall fit à vingt-trois ans, à un bal à Nottingham, la connaissance de John Arthur Lawrence [17]. Elle fut séduite par les traits qui le rendaient si différent d'elle-même et de son père : son rire spontané et chaud, son caractère enjoué, sa simple bonhomie. Ce fut pour l'austère puritaine la révélation d'une vie insoupçonnée, d'une joie naïve des sens, d'un abandon au moment présent, que respirait toute la personne du mineur. Ses manières de « dame », son anglais pur de toute trace d'accent local, attirèrent le jeune homme. Ils se marièrent un an après cette première rencontre.

Ce n'est qu'après six mois de bonheur que Lydia Lawrence se serait aperçue des défauts de son mari, et qu'elle aurait compris combien le milieu où elle était venue vivre différait du sien. Elle avait cru faire de Lawrence un *teetotaller* : bientôt il ne respecta plus sa promesse. La profonde divergence de leurs deux natures lui apparut peu à peu : vivant dans le présent, tout à l'impression du moment, le mineur était une nature toute primitive, alors qu'elle cherchait toujours à se perfectionner grâce à un constant effort de volonté. Elle n'eut bientôt que mépris pour ce caractère faible, et semble s'en être voulu à elle-même d'avoir pu l'aimer. Consciente d'une certaine déchéance sociale au contact quotidien de la vie ouvrière, elle allait reporter sur ses enfants tout son désir de revenir à la bourgeoisie, tous ses besoins de communion spirituelle avec des esprits aussi développés que le sien propre. Cet éloignement du mari et ce besoin passionné de contact spirituel avec les enfants grandissants, fera le sujet de la première partie de *Sons and Lovers*.

Dans la mesure où elle en avait le temps, Mrs Lawrence avait continué à lire et à se cultiver. Elle empruntait des livres à la bibliothèque du village ; elle aimait à recevoir les visites du

---

15. S. & L. 7.

16. S. & L. 8-9 ; E.L. 10 : Cf. Coll. Poems, p. 80 : « *Whether or not* ». Peut-être ce poème est-il partiellement basé sur cet incident ?

17. S. & L. 9-11 ; E.L. 10-11.

ministre de sa secte, à discuter avec lui religion et philosophie [18]. Elle s'occupait en outre de la Coopérative de consommation locale. Secrétaire de la Guilde des Femmes, il lui arrivait d'y faire une conférence, ce qui lui attirait le respect infini de ses enfants [19].

Ces goûts ne la détournaient pas de son ménage, que l'écrivain et sa sœur décrivent avec orgueil : le mobilier était bien ciré, les murs de préférence nus, car elle dédaignait les ornements criards et sans valeur. On conçoit ce que devait être le labeur de cette femme d'ouvrier, déterminée à faire régner l'ordre autour d'elle et à ne jamais voir ses enfants sales et mal habillés. La demeure des Lawrence se distingua de bonne heure par un je ne sais quoi de spécial, bien que les meubles ne fussent pas plus riches que ceux de ses voisins [20].

Sans doute les enfants ne percevaient-ils pas bien clairement l'opposition des natures morales de leurs parents : ils sentaient confusément chez leur mère plus de dignité, un amour plus actif et plus tendre ; ils en venaient à considérer comme un étranger ce père qui était si rarement chez lui. Une opposition si radicale, même si elle ne fut comprise clairement que plus tard, doit avoir laissé des traces dans l'esprit de l'écrivain, et a pu encourager chez lui une conception dualiste de la personnalité : son père et sa mère seront pour lui plus tard comme deux pôles d'attraction vers lesquels il tendra alternativement, l'un représentant la vie instinctive avec ce qu'elle a de brutal mais aussi de simple et de sain ; l'autre symbolisant la lutte de la volonté et de l'intelligence pour un idéal de domination des instincts, pour une conception de la vie imposée d'en haut.

David Herbert, que sa famille appelait « Bert », était l'avant-dernier des enfants. L'aîné, George Arthur, ne semble pas avoir fait sur lui d'impression profonde. De sept à huit ans plus âgé que Bert, il s'en alla de bonne heure en apprentissage à Nottingham. Il n'est pas inutile de signaler que dans l'autobiographie romancée qu'est *Sons and Lovers*, le nom d'Arthur est donné au cadet du héros Paul Morel.

C'est au second fils, William Ernest, que Lawrence a donné, sous le nom de William Morel, le vrai rôle de l'aîné, modèle admiré et aimé. Les deux sœurs, Emily, de trois ans et demi plus âgée que Bert, et Ada, de deux ans sa cadette, forment à elles deux le personnage d'Annie, sœur aînée de Paul Morel. L'influence d'Emily sur Bert ne semble pas avoir été très grande ; quant à

---

18. S. & L. 33 et ss. ; E.L. 22. — Une sœur de Mrs Lawrence était fiancée au pasteur de la Chapelle Congrégationnaliste, nommé Richards. Il mourut peu de temps avant la naissance de Lawrence : de là le troisième prénom de l'écrivain, prénom qu'il eut toujours en horreur. (Communication de Mrs Clarke.)

19. S. & L. 52.

20. Cf. E.L. 20-21.

Ada, nous la retrouverons plusieurs fois dans la vie et dans l'œuvre à côté de son frère [21].

Les enfants Lawrence eurent sous les yeux l'exemple de William Ernest, intelligent, travailleur acharné, qui, dès qu'il eut quitté l'école primaire, gagna sa vie tout en continuant à s'instruire. La première partie de *Sons and Lovers* décrit tout au long cette jeunesse. Il devait obtenir à vingt et un ans une situation d'avenir dans un bureau d'affréteurs de Londres ; mais il mourait à vingt-trois ans, d'une pneumonie compliquée d'un érysipèle, surmené par son travail quotidien, ses études, et la vie de plaisirs que lui faisait mener une frivole fiancée. Son succès rapide, son caractère enjoué, laissaient une trace ineffaçable dans l'esprit de ses cadets ; le choc causé par sa mort allait avoir sur le caractère de sa mère, et par contrecoup sur la destinée de Bert, de profondes répercussions. Mrs Lawrence avait aidé de toutes ses forces l'ascension sociale de William Ernest ; elle l'avait protégé contre les violences du père, contre son désir d'en faire un mineur [22]. A son tour le jeune homme avait défendu sa mère contre la brutalité de l'ivrogne, et apporté à sa famille l'argent qu'il gagnait [23]. Sa mort venait détruire tout d'un coup une bonne part de l'espoir que la mère mettait encore dans la vie.

Les enfants partageaient toutes les joies de leur mère et tous ses soucis. Le père était exclu de la vie spirituelle de la famille par sa propre rudesse, par son ivrognerie et sa mauvaise conscience. A tel point que lorsqu'un accident de mine l'exilait pour quelque temps à l'hôpital de Nottingham, les siens, assurés de ne manquer de rien par les divers fonds de secours, organisaient leur vie sans lui, presque avec joie. Sans se l'avouer, on se prenait à regretter que sa prochaine guérison dût le ramener au foyer [24].

La famille Lawrence avait quitté la petite maison de Victoria Street lorsque Bert avait environ deux ans, pour aller habiter *The Breach* [25]. C'étaient six groupes de maisons ouvrières, en deux rangées de trois, douze maisons par pâté, alignés au bas de la pente qui descend d'Eastwood au Nord, dans la direction de Brinsley. La maison des Lawrence, se trouvant au bout de l'un de ces pâtés, était un peu plus grande que les autres : aussi occupaient-ils auprès de leurs voisins une position légèrement supérieure. Il y avait certes progrès sur le logis de Victoria Street.

---

21. Jessie Chambers constatait une ressemblance frappante entre la personnalité d'Arthur Morel dans *Sons and Lovers*, et Ada Lawrence. Le fait vaut d'être signalé, ne serait-ce que comme une indication des transpositions auxquelles se livrait le romancier.

22. S. & L. 50 et ss.

23. Ib. 59 et ss.

24. S. & L. 89. « And they almost regretted (though none of them would have owned to such callousness) that their father was soon coming back. » Cf. aussi Coll. Poems, 17, « *The Collier's Wife* ».

25. Cf. S. & L. 1-2 : « *The Bottoms* ».

Mrs Lawrence jouissait maintenant d'un jardin entouré de petites haies de troènes ; l'habitation était relativement spacieuse, et, sur le devant, n'avait pas trop mauvaise apparence. Mais on y vivait dans la cuisine, qui ouvrait sur le jardin de derrière, les poubelles et les tas de cendre.

Cinq ans plus tard les Lawrence s'installèrent sur la hauteur, à Walker Street, dans une maison à la physionomie plus bourgeoise : ses *bay-windows* donnaient sur la colline d'Underwood et les bois de High Park, sur tout le paysage familier aux lecteurs du *White Peacock* et de *Sons and Lovers* [26]. C'est cette maison-là qui sera pour les enfants le foyer aimé, dont on ne se souvient qu'avec un serrement de cœur, joie du souvenir et tristesse de songer aux années écoulées à jamais. Devant cette maison était planté un vieux frêne dont les mugissements effrayaient les enfants dans leur lit, lorsque soufflait le vent du Nord balayant les collines du Derbyshire : la plainte démoniaque de l'arbre se mêlait aux bruits de l'ivrogne qui, à son retour, se querellait avec sa femme. Les petits, éveillés et tremblants, écoutaient terrifiés cette étrange symphonie.

> Il arrivait souvent à Paul de se réveiller après un long sommeil, ayant vaguement entendu en bas des bruits sourds. Il était sur-le-champ tout éveillé. Il entendait alors les cris retentissants de son père qui était rentré à peu près ivre, et les aigres réponses de sa mère, puis le fracas des coups de poing de son père sur la table, et les cris grossiers et hargneux lorsque la voix de l'homme s'élevait. Puis le tout était submergé par un mélange perçant de cris et des hurlements du grand frêne battu par le vent. Les enfants restaient silencieux, dans l'attente, espérant une accalmie du vent pour entendre ce que faisait leur père. Il pourrait encore frapper leur mère. C'était un sentiment d'horreur, comme un hérissement dans les ténèbres, une atmosphère de sang. Ils restaient là, le cœur saisi par une angoisse intense. Le vent soufflait dans l'arbre avec une violence redoublée. Toutes les cordes de la grande harpe bourdonnaient, sifflaient et criaient. Et ensuite venait l'horreur du silence, silence partout, au dehors et en bas. Qu'était-ce ? Etait-ce un silence de sang ? Qu'avait-il fait ? [27].

On ne saurait trop insister sur l'effet qu'ont pu avoir de telles scènes sur le développement d'un enfant déjà nerveux. Toute l'éducation qu'il recevait à l'école et au temple, s'ajoutant à l'influence de sa mère, allait le pousser à condamner son père, à respecter et à aimer de tout son être une mère dévouée et digne. L'influence paternelle sera ou bien nulle, ou bien toute négative, dans la première formation du caractère de Lawrence.

---

26. E.L. 17-18.
27. S. & L. 60-61. Cf. Coll. Poems, p. 13 : *Discord in childhood.*

L'enfant

S'il faut en croire certains passages de son œuvre, D.H. Lawrence serait entré dans la vie sous le signe de la haine [28]. Il va sans dire qu'il n'était pas désiré ; bien plus, la mère « avait craint sa naissance comme une catastrophe, à cause de ses sentiments envers son mari... Elle n'aimait plus son mari ; elle n'avait pas souhaité la venue de cet enfant... » [29]. A l'âge de quinze jours il eut une bronchite [30]. Sa mère avait l'impression qu'il était maladif, atteint de quelque difformité [31] ; elle remarquait chez lui avec chagrin

> le froncement singulier de ses sourcils, et la lourdeur singulière de ses yeux, comme s'il s'efforçait de comprendre quelque chose de douloureux.

Elle sentait un reproche dans le regard du bébé comme s'il eût eu l'intuition des sentiments qui l'avaient bouleversée pendant sa grossesse.

> De toute sa force, de toute son âme, elle le dédommagerait de l'avoir mis au monde sans amour. Elle l'aimerait d'autant plus maintenant qu'il était ici ; elle le porterait dans son amour [32].

Sentait-elle dans le regard douloureux et étonné du nouveau-né quelque prédestination ? [33]. Sans savoir pourquoi, contemplant le soleil couchant et se demandant ce que deviendrait son fils, la mère, dans *Sons and Lovers*, s'écria soudain : « Je l'appellerai Paul » [34]. Le nom de l'Apôtre est-il une transposition de celui du berger David, à qui l'écrivain devait plusieurs fois s'assimiler ?

---

28. Cf. S. & L. Part I. Ch. I et II, passim ; Wh.P. I. Ch. III, p. 43. C'est Lettie, la sœur du narrateur, qui parle. Mais on peut admettre que ces lignes ont une certaine valeur autobiographique : « You wonder how I have touched death... There's always a sense of death in this home. I believe my mother hated my father before I was born. That was death in her veins for me before I was born... ». — Notons cependant que, lorsqu'il achève *The White Peacock*, Lawrence lit Baudelaire, le cite volontiers, et en particulier *Bénédiction*. Sans doute un peu de « littérature » se mêle à un sentiment réel inspiré à l'écrivain par l'expérience des querelles domestiques.

29. S. & L. 37.

30. E. & A. Brewster, D.H.L. p. 310.

31. S. & L. 37.

32. S. & L. 37. Cependant, une lettre de Lawrence à Edward Garnett semble contredire ce passage du roman : « A woman of character and refinement goes into the lower class, and has no satisfaction in her own life. *She has had a passion for her husband, so the children are born of passion and have heaps of vitality* ». CL 160 (14.XI.1912). Lawrence a-t-il déjà oublié ce passage de S. & L. ? C'est pourtant au sujet de ce roman qu'il écrit à Garnett. Ou bien dans une période plus heureuse de sa vie, la lune de miel avec Frieda, se sent-il justement plein de vitalité, alors qu'en 1911 et au début de 1912 il était dans le désespoir ? Ou bien serait-ce encore l'influence de Baudelaire ?

33. Cf. S. & L. 36 : « Perhaps her son would be a Joseph ? »

34. S. & L. 58.

Les premiers portraits de Bert sont ceux d'un écolier au regard attentif et éveillé, plutôt rieur ; dans un groupe de famille, son visage frappe avec celui de sa mère par l'intelligence et la finesse de la physionomie, tandis que William Ernest attire l'attention par son regard intense, concentré sur une vision lointaine. Une chevelure indomptable et qui sur la photographie semble blonde, cache en partie le grand front de Bert. La lèvre inférieure pend, ne rappelant en rien la bouche énergique de la mère, toute dignité et effort. Ce portrait ne donne pas du tout l'impression d'un enfant mélancolique ni conscient à l'excès des tristesses de son foyer. Elle traduirait plutôt l'aptitude à sentir avec intensité, une plus grande mobilité de tempérament que chez ses frères et sœurs.

Dans *Sons and Lovers* Lawrence insiste, peut-être dans un but de légitime simplification artistique, sur le caractère triste et sensitif de Paul Morel. Il est bon de rappeler que l'œuvre est un roman, et que les souvenirs s'y déforment sous le regard de l'auteur, la vie perdant de sa complexité quand on la voit de loin. L'enfant pâlot de *Sons and Lovers*, ressemblant à sa mère, avec son corps fluet, ses cheveux d'abord blonds, puis roux et enfin châtain foncé, ses yeux gris et timides, n'est pas tout à fait le Bert Lawrence que nous révèle le livre de sa sœur : le portrait est incomplet bien que juste dans l'ensemble. Sa vive affection pour sa mère, ses tristesses lors des longs accès d'ivrognerie du père, l'anxiété devant la menace toujours présente des accidents à la mine, une santé peu solide et une faiblesse des bronches, voilà les traits de Paul Morel qui semblent vrais de Bert Lawrence.

> Il semblait en général vieux pour son âge, tant il avait conscience des sentiments des autres, en particulier de sa mère. Lorsqu'elle avait du chagrin il le comprenait, et ne trouvait aucune paix. Son âme semblait toujours attentive à sa mère [35].

Mais lorsque tout allait bien à la maison l'enfant était heureux et trouvait avec des camarades de son âge bien des heures d'insouciance et de jeu. Le football, le cricket, amusements de garçon, ne l'attiraient pas. Il lisait, avec ses sœurs, des romans d'aventure, « *Coral Island, The Swiss Family Robinson, The Gorilla Hunters*, etc. » Plus tard, il s'intéressa aux œuvres de Marryatt et de Fenimore Cooper [36]. Mais surtout il passait ses soirées dans la rue avec ses sœurs et leurs amies, inventant pour elles des jeux nouveaux, et, les soirs où sa mère était sortie, se livrant avec elles à d'étranges expériences culinaires. Ses jeux préférés étaient ceux où il jouait quelque personnage (*games of make-belief*) ; le don de l'invention semble avoir été développé chez lui de bonne heure.

---

35. S. & L. 38.
36. Communication de Mrs Clarke (17.XII.34).

Il était surtout heureux lorsqu'il pouvait se promener à travers champs, y cueillir les premières fleurs, ou des simples dont sa mère faisait de la « bière d'herbes », ou encore y récolter des mûres pour la confiture [37].

Il ne faut pas s'étonner que Bert ait été particulièrement timide. Nerveux de nature, élevé surtout auprès de sa mère, habitué à la société de fillettes plutôt qu'à celle de garçons, il associait peut-être inconsciemment dans une même attitude de crainte la brutalité de son père et l'indifférence du monde extérieur. Ses terreurs lorsqu'il lui fallait affronter des étrangers sont décrites dans *Sons and Lovers :* Paul Morel allait le vendredi après-midi toucher la paye de son père à la caisse de la mine. Le cœur battant, il attendait que le petit caissier chauve appelât son nom ; il n'osait même pas crier « présent » assez haut pour être entendu, et subissait des « *convulsions of self-consciousness* » quand il fallait s'avancer et réclamer son dû. Il emportait l'argent tout tremblant, ayant souffert « les tortures des damnés. » [38] C'étaient de nouveaux tourments lorsqu'il fallait entrer au cabaret où l'attendait son père à la sortie de la mine. La vulgarité du lieu le révoltait ; il n'osait demander une limonade devant ces forts buveurs : il sentait passer sur lui le regard apitoyé de la patronne, qui ne pouvait guère sympathiser avec l'abstinence [39]. La timidité s'unissait avec sa fierté d'enfant sage, pour le faire paraître gauche et stupide.

Education religieuse

Mrs Lawrence faisait partie de la secte des Congrégationnalistes : son mari préférant le cabaret au temple, les enfants suivirent leur mère et furent élevés dans sa secte. La population du district minier de la vallée de l'Erewash, comme celle de presque tout le Nord industriel, en majorité puritaine, fréquente les temples des sectes non-conformistes. Pour ces mineurs et leurs femmes, la religion se ramène presque uniquement à un code de morale, basé sur l'ascétisme hébraïque. La tolérance semble relativement grande sur les questions de dogme pourvu toutefois que l'on admette la vérité totale de l'Ecriture Sainte ; mais la morale de l'Evangile, et surtout les tendances les plus austères du christianisme, sont sans cesse rappelées aux esprits dans le culte et les expressions courantes de la moralité publique. Cette morale n'est-elle pas l'unique lien entre les sectes, l'expression la plus adéquate d'une mentalité collective aux vues étroites ? Se bien conduire,

---

37. Pour ces jeux, cf. S. & L. 77 ; E.L. 33 et ss. ; nous devons aussi certains renseignements complémentaires à l'obligeance de Mrs Ada Clarke.

38. S. & L. 70-72.

39. S. & L. 72-73.

les règles de conduite étant dictées par un code tout négatif qui pose en principe la faiblesse et la méchanceté de la nature humaine, voilà l'idéal religieux non-conformiste. La seule magie qui reste à cette religion est celle du texte de la Bible et des hymnes. Aussi trouverait-on très peu de mysticisme, très peu de poésie chez ces hommes durs, tel le père tyrannique dans la nouvelle de Lawrence intitulée *The Christening* [40].

Son amère expérience n'avait fait que renforcer chez Mrs Lawrence le puritanisme hérité de son père, et la haine du vice devait croître en elle, en même temps que l'orgueilleux sentiment de sa propre vertu, au contact de son mari, vivante incarnation de l'abandon moral. La régularité aux services religieux, imposée par le milieu, faisait d'ailleurs partie de ce système qui hisserait ses enfants au niveau des êtres supérieurs, qui les aiderait dans la conquête de la société. Ils allaient donc au temple trois fois chaque dimanche : aux services du matin et du soir ; et l'après-midi, à l'école du dimanche, dirigée par un bon forgeron à l'air féroce qui aimait les hymnes belliqueux [41]. Ils appartenaient en outre au *Band of Hope*, et tous avaient signé la promesse de ne pas boire d'alcool : ils chantaient avec ferveur « Il y a un serpent dans le verre, jette-le à terre ! » et « Ose être un Daniel, ose être seul ! » [42]

C'est avec un orgueil bien caractéristique du puritain que Lawrence songera plus tard à cette éducation :

> Je pense qu'il était bon d'être élevé en Protestant : et parmi les Protestants, en Non-conformiste, et parmi les Non-conformistes, en Congrégationnaliste. Cela à l'air pharisaïque. Mais j'aurais amèrement regretté de ne pas avoir une connaissance directe de la Bible, et un rapport direct avec la Galilée et Canaan, Moab et Kedron, ces lieux qui n'ont jamais existé sur la terre... Aussi j'éprouve envers mon éducation « congrégationnaliste » une reconnaissance sans réserve. Les Congrégationnalistes sont les plus anciens des Non-conformistes, et descendent des Indépendants d'Olivier Cromwell. Ils gardaient encore la tradition puritaine de l'absence de rituel. Mais ils évitaient cet appel aux émotions personnelles que l'on trouvait chez les Méthodistes dans mon enfance [43].

L'influence de la religion ne saurait être exagérée dans l'histoire du développement de Lawrence. Toute sa vie, comme les Indépendants de Cromwell, il aura besoin du sentiment qu'il

---

40. Prus. Of. 267-280. On trouve aussi dans tout le début de *The Lost Girl* un tableau saisissant de l'austérité compassée du village d'Eastwood au début de ce siècle. Cf. aussi *Twilight in Italy*, 192 : les Suisses revenant du temple ou de l'église rappellent à Lawrence « that stiff null ' propriety ' which used to come over us, like a sort of deliberate and self-inflected cramp, on Sundays ».

41. E.L. 57. *Apocalypse* 2. *Ass. Art.* 162.

42. E.L. 57. « There's a serpent in the glass, dash it down ! » — « Dare to be a Daniel, dare to stand alone. »

43. *Hymns in a Man's Life. Ass. Art.* 160-161.

est un Juste. Et ce timide aura du « toupet », comme les mineurs qu'il décrit dans *Apocalypse :*

> Le toupet, c'était-là la qualité dominante des hommes qui fréquentaient les temples. Mais une variété particulière de toupet, pour ainsi dire autorisée d'en-haut [44].

C'est une impudence, ou si l'on veut une fierté démocratique caractéristique d'hommes habitués à diriger eux-mêmes les affaires de leur communauté religieuse, et bien convaincus aussi que s'ils respectent la loi morale ils deviendront les premiers dans l'autre monde. Le puritain parle dans ces vers :

> Vous me dites que j'ai tort.
> Qui êtes-vous, qui donc a le droit de me dire que j'ai tort ?
> Je n'ai pas tort [45].

Mrs Clarke fait fort justement remarquer que l'hymne chanté par les jeunes *teetotallers, « Dare to be a Daniel, dare to stand alone »*, avait dans la bouche de son frère une valeur quasi prophétique. Il fera bien souvent preuve de ce fanatisme moral, de cette sauvage énergie du puritain convaincu qui prêche sa cause envers et contre tous avec une ardeur infatigable.

Dans un article déjà cité, *Hymns in a man's life,* et dans *Apocalypse,* Lawrence essaye de définir ce qu'il a retiré de permanent de ses origines religieuses. Il se peut qu'il ne voie pas jusqu'à quel point il suit les traditions de sa secte même dans ses révoltes contre la moralité de son milieu : mais il retrouve vivant dans son cœur, avec toute la magie d'autrefois, le souvenir des hymnes de son enfance. Ni le dogme, qui n'eut jamais aux yeux de sa secte une importance primordiale, ni la Bible trop commentée selon un système fixe et arbitraire et « temporairement tuée » pour lui [46], n'ont autant d'importance que les hymnes chantés par sa mère à la maison, appris et répétés à l'école, au temple, à la *Sunday School.* « Voilà ce qui doit nous guider pour comprendre l'Anglais ordinaire : les hymnes non-conformistes » [47]. Ces hymnes

> vivent et brillent dans les profondeurs de notre conscience sans que leur valeur d'émerveillement ne soit ternie, parce qu'ils n'ont été soumis à aucune critique analytique [48].

Les noms hébreux ne représentaient pas à ses yeux des lieux ayant une réalité géographique, mais comme une vision intérieure d'un monde idéal :

---

44. *Apocalypse,* p. 15.
45. *Pomegranate,* C.P. 278.
46. *Apocalypse,* p. 5.
47. *Hymns in a Man's Life. Ass. Art.* 163. Cf. C.P. 143, *Piano.*
48. *Hymns in a Man's Life. Ass. Art.* 159.

La colombelle et le rameau
Qui embellissent ma soirée
Par un charme toujours nouveau
M'appellent vers la Galilée.
O belle, ô douce Galilée,
Terre de Jésus tant aimée !
O belle, ô douce Galilée,
Chante pour moi ta mélopée !

Le mot de Galilée a pour moi des sonorités merveilleuses. Le Lac de Galilée ! Je ne veux pas savoir où il se trouve. Je ne veux jamais aller en Palestine. La Galilée n'est pas un lieu, mais un de ces mondes enchantés et ravissants qui existent dans la brume dorée d'une imagination d'enfant. Et dans mon imagination d'homme, cela n'a pas changé... [49].

Saturé de la Bible avant l'âge où il pouvait même en comprendre le langage, il devait sentir plus profondément qu'aucun autre la poésie hébraïque, et son imagination pouvait se développer d'autant plus librement que le sens de ces récits et de ces hymnes était plus vague : il devait entrevoir dans un lointain doré une terre promise, un monde où se réaliseraient tous les rêves. Dans une lumière de crépuscule il apercevait l'image confuse mais radieuse du Rédempteur :

Sun of my soul, o Saviour dear
It is not night if Thou be near...

Peut-être associait-il déjà confusément avec les moissons des fermes voisines de son village souillé par la poussière de charbon, la merveille de cette « douce terre de Canaan » où « ondulaient les beaux blés d'or » [50]. Chez un enfant imaginatif et sans doute prédisposé à la rêverie, il est probable que l'influence de la grande poésie des aspirations humaines vers l'au-delà allait s'exercer puissamment, allait renforcer la tendance à s'évader du monde réel vers des créations de la fantaisie, plus propres que lui à satisfaire les vœux secrets de l'âme.

L'écolier

A cause de sa santé délicate, Bert Lawrence ne fut envoyé à l'école qu'à l'âge de six ans. Bien qu'habitant l'agglomération d'Eastwood, il demeurait dans la paroisse de Greasley : aussi fréquenta-t-il l'école primaire de ce village, école « non-confessionnelle » appartenant au County Council du Nottinghamshire [51].

---

49. *Hymns in a Man's Life. Ass. Art.* 156.
50. Id. Ib. 160.
51. Communication de Mrs Clarke (26.VIII.33).

A l'âge de treize ans, il obtint une bourse à la *High School* de Nottingham, où il passa trois années scolaires, de septembre 1898 à juillet 1901 : les études secondaires des boursiers ne duraient alors que trois ans. Il semble avoir été un élève intelligent et travailleur. Son premier bulletin trimestriel, publié par Mrs Clarke, le montre particulièrement doué pour les langues. [52]

NOTTINGHAM HIGH SCHOOL

Trimestre de Noël, 1898.

Matières	Nombre d'élèves	Shell Form. Rang : Second Très satisfaisant
Anglais	17	2. Bon élève
Français	17	1. Très bon élève
Allemand	17	1. Bon élève
Ecriture Sainte	17	11. Moyen
Dessin	33	12. Très satisfaisant
Ecriture	47	4. Très bien
Sciences	78	54. Médiocre
Mathématiques	43	Arith. 1. Travaille de façon
		Alg. 3. très intelligente
Application : Très bien		
Conduite : Très bien		
Arrivées en retard : —		
Retenues : —		
Absences : —		
Excuses : —		

Il convient d'ajouter que la *Shell Form* est la classe des élèves les moins doués et de ceux que l'on met en observation. Au cours de sa première année, Lawrence entra dans la *Lower Modern IV ;* il était cinquième de cette classe en juillet 1899. A Pâques 1900 il passa de l'*Upper Modern IV* à la *Modern V* où il fut seizième en juillet. Il était en *Modern VI* lorsqu'il quitta la *High School.* [53]

Nous ne possédons que fort peu de renseignements sur la vie scolaire de Lawrence. Les seules descriptions que lui-même en a données sont postérieures à sa vingt-cinquième année, et nous avons de fortes raisons de douter de l'exactitude de certains de ses souvenirs.

Le passage le plus significatif se trouve dans un article intitulé *Esclaves de la Civilisation* [54] :

52. E.L. 60.
53. Communication de Mr H. Goddard, professeur à la « High School » de Nottingham.
54. *Ass. Art.* 118-125.

> Je n'oublierai jamais les pleurs et l'angoisse du premier jour. J'étais pris. J'étais ligoté. Les autres garçons avaient le même sentiment. Ils détestaient l'école parce qu'ils s'y sentaient captifs. Ils détestaient les maîtres parce qu'ils sentaient en eux des geôliers. Ils détestaient même d'apprendre à lire et à écrire. Ce refrain revenait sans cesse : « Quand je descendrai dans le puits, vous verrez quelles f———s additions je ferai »[55].

Dans *Sons and Lovers* Lawrence semble avoir délibérément évité toute allusion à la vie scolaire de Paul Morel, pour insister avant tout sur sa vie de famille. Il se contente de dire que

> lorsqu'il avait sept ans, cela avait été pour lui un cauchemar et une torture que de commencer l'école. Mais ensuite cela lui avait plu [56].

Sans doute faut-il voir dans cette première allusion à son éducation l'affirmation la plus proche de ce que l'enfant dut réellement sentir. Lawrence n'arrivera que plus tard au thème de l'écolier esclave de la civilisation. Il insistera d'ailleurs, dans la biographie d'Ursula Brangwen, sur les facilités qu'offrait l'école secondaire pour échapper à la maison trop bruyante, à la réalité trop mesquine de son village [57].

Lawrence aurait donc été raisonnablement heureux dans ses premiers lieux d'étude, une fois surmontée la timidité des débuts. Mrs Clarke affirme qu'il apprenait avec facilité et ne détestait pas l'école [58]. Cependant il ne paraît pas s'être fait remarquer dans son lycée : plusieurs de ses contemporains, interrogés, ne parviennent pas à se le rappeler [59]. Comme il ne faisait pas de sports, sa personnalité ne devait guère s'imposer dans une institution ayant de vieilles traditions. Timide et fier, facilement blessé si l'on ne se rendait pas compte immédiatement de sa valeur [60] il doit avoir été un de ces élèves qui passent presque inaperçus pendant des années, avant de révéler tout à coup, si les circonstances les favorisent, des talents exceptionnels.

L'influence des études secondaires de Lawrence est donc assez difficile à définir : hormis la valeur toute pratique des connaissances acquises pendant ces trois années, et quelques indications d'un ordre plus subtil que l'on peut glaner dans son œuvre, nous ne savons que peu de chose. Il faut admettre que les influences familiales, influence positive de la mère, et négative du père, et que l'action du milieu religieux et social, importent davantage.

---

55. Ib. 123.
56. S. & L. 89.
57. Ch. X. passim. Cf. surtout 248 et ss.
58. E.L. 58.
59. Communication de Mr H. Goddard.
60. Cf. S. & L. 89.

Vers la fin de la quinzième année tout semble contribuer à faire de ce garçon un timide, ne se livrant qu'aux siens, affectueux avec sa mère et ses sœurs, sachant que le monde extérieur l'attendait, redoutant quelque peu d'avoir à se lancer à sa conquête. Fier, mais peu sûr de lui-même, il ne paraît pas avoir eu d'ambition bien déterminée, ni de projets d'avenir. Dans les années auxquelles nous arrivons, il sera pendant quelque temps le jouet des événements, et le tour que prend sa vie n'est pas loin de sembler dû à un ensemble de circonstances fortuites.[61]

61. Cf. pour son caractère vers 15-16 ans, S. & L. 89 et ss. Dans tout le reste de sa carrière, on a nettement l'impression que Paul Morel est toujours porté par les événements, sans effort délibéré de sa part.

CHAPITRE II

ADOLESCENCE : 1901-1906

Haywood's : la pneumonie. — British School : premiers succès universitaires. — Hagg's Farm : la famille Chambers. — Jessie : son portrait. — Camaraderies et lectures. — La poésie ; la vocation : naissance de l'amour. — Intervention maternelle : Son and Lover.

Tour à tour apprenti dans une maison d'articles de chirurgie et moniteur dans une école, Lawrence adolescent traverse une période dont la vraie unité réside dans son développement intellectuel et sentimental, favorisé par l'amitié de celle que les lecteurs de *Sons and Lovers* connaissent sous le nom de Miriam. Plutôt qu'une division chronologique de ces cinq années, qui éparpillerait des faits dont il est nécessaire que la suite soit bien évidente, mieux vaut adopter un plan logique : après le récit des principaux événements de la vie courante, nous nous attacherons à exposer les problèmes autour desquels se forme la personnalité du futur écrivain.

Haywood's

Lawrence quitte la *High School* en juillet 1901, vers la fin de sa seizième année[1]. Il envoie presque aussitôt à la maison Haywood, de Nottingham, une demande d'emploi, rédigée par son frère Ernest dans le meilleur style commercial, et mettant en valeur les connaissances et les excellentes références du jeune

---

1. La chronologie de la jeunesse de Lawrence est fort mal établie dans *The Early Life of D. H. Lawrence* comme dans la *Note Biographique* en appendice aux *Letters of D. H. Lawrence*. Faute de suivre les méthodes les plus simples, les auteurs de ces biographies font complètement perdre au lecteur le fil des événements. Lawrence nous dit lui-même les faits principaux dans son *Autobiographical Sketch* : « After leaving school I was a clerk for three months, then had a very serious pneumonia illness, in my seventeenth year, that damaged my health for life. A year later I became a school

garçon [2]. Bert se rendit tout tremblant au rendez-vous de Mr Haywood. De lugubres réflexions sur le commerce l'avaient assailli à la vue de la jambe de bois et des bas à varices ornant le papier à lettre de la maison. Il fut accepté, et commença sa vie d'employé à huit shillings par semaine [3].

Le tableau de la vie à la maison Jordan, et des premières impressions de Paul Morel dans ce monde nouveau, s'applique à n'en pas douter à la maison Haywood [4]. L'enfant restait douze heures par jour à la fabrique, avec un court intervalle pour le déjeuner d'une heure et quelques instants pour le goûter. Il se levait à six heures, quittait la maison trois quarts d'heure plus tard pour prendre le train de sept heures quinze à la station de Kimberley. Dès huit heures il devait dépouiller le courrier, copier les lettres et donner à l'atelier les instructions nécessaires pour l'exécution des commandes. Le reste de la matinée se passait à préparer des paquets pour le courrier de midi. Une accalmie suivait, jusqu'à l'heure du goûter. Puis venait tout le travail du courrier du soir : correspondance et factures à rédiger, paquets à ficeler et à peser, adresses à écrire, timbres à coller, à temps pour le passage du facteur qui emportait le tout dans son sac.

Bert courait alors prendre le train de huit heures vingt, qui lui permettait de rentrer chez lui à neuf heures vingt, après plus de trois kilomètres de marche. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il soit tombé malade après quelques mois de ce régime, épuisé par la longueur de ses journées, étiolé par l'air confiné de la fabrique.

Ce n'est pas d'ailleurs qu'il ait détesté ce milieu commercial : les membres de la maison Jordan sont tous sympathiques, depuis le patron, un peu bourru mais bonhomme dans le fond, jusqu'à la sentimentale ouvrière bossue Fanny, en passant par le chef de bureau de Paul, bon garçon insignifiant, et la directrice de l'atelier des bas à varices, Polly, qui prenait le petit sous sa protection. Bert semble s'être fort bien entendu avec employés et ouvrières ; il aimait par dessus tout les heures de grande activité, quand toute la fabrique semblait unie dans un même rythme, hommes et

---

teacher, and after three years' savage teaching of collier lads I went to take the "normal" course in Nottingham University ». *Ass. Art.* 148.

Il a raison contre ses biographes : d'après la *Note Biographique*, il serait allé à l'Université à dix-huit ans ; il serait donc parti pour Croydon à vingt ans ; or, il entre à l'Université à vingt et un ans pour la quitter à vingt-trois ; il est nommé à Croydon en octobre 1908. La chronologie que nous suivons est reconstruite à partir des renseignements fournis par Jessie Chambers et de documents qui nous ont été communiqués par *University College*, Nottingham, et *Davidson Road School*, Croydon.

2. S. & L. 91 ; E.L. 70-71.

3. S. & L. 97. Paul gagne ensuite dix, puis treize shillings (p. 121) ; Mrs Clarke donne treize shillings comme le salaire hebdomadaire de son frère.

4. S. & L. 101-113. Mrs Clarke confirme la vérité de ce tableau : E.L. 71.

femmes travaillant d'un même effort, bien que la différence des sexes se marquât dans la nature de leur application [5].

Sans doute Lawrence était-il fait pour s'intéresser à son travail, s'y donner tout entier, et en tous cas pour se plier aux circonstances. Mais cette résignation n'allait pas sans luttes intérieures, sans protestations, exprimées, dans *Sons and Lovers*, plus fortement certes qu'elles ne pouvaient l'être en 1901.

Dès qu'il s'était senti forcé de chercher une situation l'enfant avait eu conscience d'être prisonnier de l'industrialisme [6] ; il avait redouté « le monde des affaires, avec son système de valeurs réglées et son impersonnalité » ; il avait souffert d'avoir à se présenter devant des étrangers pour être accepté ou refusé [7]. Telles sont, dans le roman, les indications encore brèves d'un thème qui se développera avec force par la suite. Lawrence aurait appris à détester dès ces mois d'apprentissage, la mécanisation des individus et des intelligences par la vie industrielle, la réduction d'un homme à une fonction de l'organisme social. Une courte scène indique d'une façon à la fois naïve et pittoresque, quelles œillères met aux esprits cette vie commerciale. Lorsque Paul Morel se présente devant Mr Jordan, celui-ci lui fait traduire une commande, écrite en français, pour deux paires de bas de fil gris « sans doigts ». L'enfant hésite un instant sur ce mot « doigts », puis balbutie *fingers*. Pour Mr Jordan qui ne fabrique pas des gants, le mot ne peut désigner que des orteils [8]. La diminution de la personnalité dans le mécanisme social sera désormais un thème majeur dans la pensée de Lawrence.

La pneumonie

Peu après la mort d'Ernest, une première pneumonie vint mettre fin, au bout de trois mois, à un genre de vie auquel Lawrence était si peu apte. Il n'y a aucune raison de douter de la date, ni de la véracité, de la scène décrite dans *Sons and Lovers*. Les moindres détails sont d'une précision convaincante.

> Enfin, le 23 décembre, ayant dans sa poche ses cinq shillings reçus comme cadeau de Noël, Paul revint chez lui en marchant comme un aveugle. Sa mère le regarda, et son cœur cessa de battre.
>
> — Qu'as-tu ? demanda-t-elle.
>
> — Je ne suis pas bien, maman ! répondit-il. M. Jordan m'a donné cinq shillings comme cadeau de Noël !

---

5. S. & L. 112-113. Mais n'est-ce pas là du Lawrence de 1912 plutôt que les impressions véritables du garçonnet ?
6. S. & L. 90-91.
7. S. & L. 93.
8. S. & L. 96.

Il les lui tendait de ses mains tremblantes. Elle les mit sur la table.

— Tu n'es pas contente ! lui dit-il d'un ton de reproche ; mais il tremblait violemment.

— Où est-ce que tu as mal ? dit-elle, lui déboutonnant son pardessus. C'était la question accoutumée.

— Je ne me sens pas bien, maman.

Elle le déshabilla et le mit au lit. Il avait une pneumonie très grave, dit le docteur [9].

Il fut sauvé par les soins de sa mère et par la profonde tendresse qui les unissait :

Paul était très malade. Sa mère couchait avec lui la nuit : ils ne pouvaient pas faire les frais d'une garde. Il allait plus mal, et la crise approchait. Par une nuit agitée, il s'éveilla avec cet affreux sentiment de dissolution que l'on a quand on est malade, lorsque toutes les cellules du corps semblent se dissocier au milieu d'une intense irritabilité, et que la conscience jette une dernière lueur dans cette lutte affolante.

— Je vais mourir, maman ! cria-t-il, haletant, sur son oreiller.

Elle le souleva, en sanglotant doucement :

— Oh ! mon enfant, mon enfant !

Cela l'arrêta. Il la reconnut. Toute sa volonté se dressa et le tint ferme. Il mit sa tête sur le sein de sa mère, et trouva un soulagement dans son amour [10].

Cette scène pathétique illustre aussi vivement que possible la force de l'amour filial chez Lawrence, comme elle souligne les raisons profondes qu'il aura de respecter les désirs de sa mère et d'éviter de la chagriner [11].

British School

Après quelques semaines de convalescence chez une tante qui habitait Skegness [12] et plusieurs mois de repos, Lawrence obtint à l'automne de 1902 un poste de moniteur (*pupil teacher*)

---

9. S. & L. 140-141.

10. S. & L. 141.

11. « It is terribly poignant, *écrit à ce sujet M. Middleton Murry*, and terribly wrong. Almost better that a boy should die than have such an effort forced upon him by such means. He is called upon to feel in full consciousness for his mother all that a full-grown man might feel for the wife of his bosom. » (*Son of Woman*, 30.)

On peut se demander en quoi il est si mauvais qu'une mère sauve son enfant par le seul moyen qui reste en son pouvoir, l'amour qui les unit. A supposer que la pensée de la douleur de sa mère s'il mourait, ait inspiré à Paul la volonté de vivre, et que seule cette volonté l'ait sauvé, cette scène ne nous frapperait encore que par sa poignante humanité. Mais aucun effort n'est *imposé* à l'enfant : il est soutenu par l'amour filial, réconforté par la présence et le contact de sa mère.

12. S. & L. 150.

dans une école primaire d'Eastwood, la *British School*. Il décrit sous le nom de *St. Philip's School* [13] le petit bâtiment de pierre grise, en vulgaire faux gothique, « accroupi dans sa cour d'asphalte », « d'horribles plantes desséchées regardant comme des ombres par les fenêtres ».

Depuis que la loi de 1902 avait augmenté le nombre des écoles secondaires et porté de trois à quatre ans les études des boursiers, le vieux système des moniteurs était en voie de disparition. Il consistait à apprendre aux jeunes gens à enseigner, avant qu'ils n'aient eu le temps d'acquérir d'autres connaissances. Certains sortaient de l'école primaire pour y rentrer presque immédiatement comme moniteurs. Le directeur de l'école s'assurait de leurs aptitudes pédagogiques tout en surveillant leurs études. Voilà sans doute pourquoi la grande salle de la British School était divisée en deux par une cloison de verre, permettant au directeur de ne jamais quitter des yeux ses subordonnés et leurs élèves.

Il est difficile de savoir quelle fut l'attitude de Lawrence devant son nouveau métier. Il a parlé vers la fin de sa vie de ses « trois ans de sauvage enseignement auprès des petits mineurs » [14] ; c'est à peu près tout ce que nous savons. La carrière d'Ursula Brangwen à St Philip's School a été racontée longtemps après, alors que le romancier avait encore toute fraîche dans la mémoire son expérience de Croydon [15]. Du sombre tableau de la vie d'Ursula monitrice, de ses timidités devant une classe sournoise toujours prête à la révolte, de ses souffrances dans l'application d'une discipline et de méthodes d'enseignement rigides et mécaniques, retenons toutefois que cette vie nouvelle renfermait pour Lawrence autant de germes de dégoût que la fabrique de jambes de bois. Plus peut-être, si l'on tient compte que l'enseignement devait lui offrir davantage l'espoir d'une libération [16].

Nous trouvons pourtant dans *Sons and Lovers* la preuve indirecte de ce qu'il trouvait le régime de l'école moins sévère que celui de la fabrique. Paul Morel retourne chez Jordan après dix mois de repos. Or Lawrence, même lorsqu'il transpose, s'écarte si peu de la réalité qu'il invente pour son héros un adoucissement à son travail. La plupart des écoles anglaises ont une après-midi de congé le mercredi ; et dès 1903 Lawrence suivit des cours du soir à Ilkeston, où l'on venait de créer un centre d'études pour les moniteurs de la région. Voici ce que deviennent ces faits dans *Sons and Lovers :*

---

13. The Rainbow, 348-349.
14. Cf. supra note 1.
15. Rw. Ch. XIII, *The Man's World.*
16. L'expérience d'Ursula doit quelque chose aussi à celle de la sœur de Lawrence et de ses amies Jessie et Louie, monitrices à peu près au même moment que lui. Pour Jessie, cf. Wh.P. 8-9 ; pour Louie, cf. infra, ch. III, p. 83, et ch. IV, pp. 105- 107.

> Lorsqu'il retourna à la fabrique, les conditions de travail y étaient meilleures. On lui laissait sa liberté le mercredi après-midi pour aller à l'Ecole des Beaux-Arts (c'était une stipulation de Miss Jordan) et il revenait le soir. Puis la fabrique fermait à six heures au lieu de huit le jeudi et le vendredi soir [17].

Il avait même plus de liberté qu'il n'en donne à Paul, et des facilités nouvelles lui étaient offertes pour se cultiver. Il fit de bonnes études au centre d'Ilkeston, et réussit brillamment en décembre 1904 à l'examen du King's Scholarship. Son nom figura parmi les onze premiers [18] de la liste établie pour toute l'Angleterre [19]. Faut-il voir dans le fait qu'il avait oublié de s'inscrire, le signe d'une certaine indifférence envers les honneurs universitaires ? En tout cas, trait assez caractéristique de son amour-propre de timide et de sensitif, il déclara après son succès que les examinateurs avaient dû se montrer trop indulgents, et corriger ses épreuves après un bon dîner [20], ce qui détonne avec la lettre qu'il écrivit au journal *The Teacher* (Appendice I).

Suivant le conseil du directeur du Centre de Moniteurs, il se présenta ensuite (juin 1905) à la London Matriculation, équivalente à notre baccalauréat. Classé dans la Seconde Division, il pouvait dès lors continuer ses études au Collège Universitaire de Nottingham, où il serait exempté des frais d'études. Il lui faudrait pourtant suffire à ses besoins matériels ; aussi devait-il économiser l'argent nécessaire. Cela explique qu'il ait encore attendu un an avant d'entrer à l'Université. Il resta à la British School pendant 1905-1906, non plus en qualité de moniteur, mais comme instituteur sans brevet (*Uncertificated Teacher*), recevant un traitement annuel de soixante-cinq livres [21].

Libéré du poids des examens, Lawrence se tourne vers la littérature dès sa vingt et unième année. Il commence l'œuvre qui deviendra après des années de travail, *The White Peacock*. Sa vie littéraire et sentimentale passe dès lors au premier plan, la vie extérieure et les études ne formant qu'une toile de fond, et perdant à ses yeux de plus en plus de leur importance à mesure qu'il avance en âge.

Pendant les trois années d'enseignement à la British School, le petit collégien timide et appliqué, le commis de la maison Haywood, le moniteur effaré par sa classe bruyante, ont disparu

---

17. S. & L. 159.
18. Voir Appendice I.
19. Manuscrit de Jessie Chambers, p. 21. (Cf. infra, p. 49.) A l'avenir, les lettres MS. I suivies d'un chiffre renvoient à la page de ce manuscrit. Les lettres E.T. suivies d'un chiffre, à la page du livre publié en 1935 par Jessie Chambers sous ces initiales, *D. H. Lawrence, A Personal Record*. Nous citons le texte publié lorsqu'il ne diffère pas substantiellement du MS. I. Cf. aussi E.T. 74. Voir Appendice IV.
20. MS. I, 21.
21. Ib. 22.

pour céder la place à un jeune homme de vingt et un ans, portant chapeau melon, et dont le col empesé lui soulève le menton, ajoutant encore à son expression ingénument orgueilleuse[22]. Bert Lawrence, le fils du mineur, a des airs de monsieur ; il boit aux meilleures sources du savoir. Bien que ses ressources soient modiques, il n'est pas vraiment pauvre : il paye à sa famille en 1906 un séjour au bord de la mer. Ainsi il part à la conquête du monde, comme tant d'autres pour qui l'Université semble symboliser tous les espoirs, travaillés qu'ils sont par le secret désir de jouer un rôle dans la littérature, d'inscrire leur nom parmi ceux des Immortels.

⁂

Or, au moment où il part pour l'Université, Lawrence s'est déjà donné une culture littéraire solide et variée ; on pourrait même dire qu'il a déjà fondé sans le savoir, dans la petite vallée qui est le cadre du *White Peacock*, l'Université de ses rêves. L'amitié de Jessie Chambers, leur commun amour de la littérature, a été pour lui le plus puissant stimulant à la culture de ses dons naturels. Le milieu champêtre où vit son amie forme un saisissant contraste avec son existence quotidienne à lui, et la complète de façon à agir profondément sur le développement de sa personnalité et de son talent.

Hagg's Farm

Mrs Lawrence mena un jour Bert, alors âgé de quinze ans, chez une nouvelle amie, dont elle avait fait la connaissance un dimanche soir sous le porche du temple, et qui vivait depuis peu à la ferme de Hagg[23]. C'est pour l'adolescent le commencement d'une longue et précieuse intimité avec la ferme et ses habitants. Dès son dernier été à la High School, il va y passer presque tous ses mercredis après-midi ; pendant sa convalescence il y viendra le plus possible ; il est désormais presque un membre de la famille. Jusqu'à son départ pour Croydon il est l'inséparable ami des Chambers.

La ferme se trouve à quelque trois kilomètres d'Eastwood, à l'orée d'un petit bois situé de part et d'autre du ruisseau de Willey Water. Un sentier y conduit, quittant la grand'route sur la hauteur d'Underwood. Il est possible d'y oublier la contrée industrielle pour ne contempler que les prés verts, les bois de High Park dans le fond de la vallée de la Dumbles, et, au Nord-

22. Ib. passim. Cf. la photo de D.H.L. à 19 ans, planche n° 2a.
23. E.T. 16, 20, 21-22.

Est, le parc d'Annesley. La ferme n'est pas grande : un corps de logis long et bas, à un seul étage, couvert en briques rouges ; étables et granges occupent deux ailes perpendiculaires. C'est le type même de la vieille maisonnette campagnarde anglaise, avec ses « casements » entourés de lierre, sa porte protégée par un petit auvent, sa fenêtre en mansarde au premier. On est immédiatement saisi par le grand calme de ce lieu perdu entre les bois, les prés, et le ciel, où n'arrivent plus le halètement des machines de la mine, le cliquetis des wagons qu'on dételle, ni la poussière de charbon qui, en bas, pénètre partout. On comprend quel attrait dut exercer ce paradis sur un adolescent vivement sensible à la beauté champêtre.

Il importe de connaître les Chambers, presque au même titre que les propres parents de Lawrence. Le père, alors en pleine maturité, s'occupait de la ferme et de ses tournées de laitier. Sous sa simplicité heureuse et joviale de paysan, il possédait un fond de culture et d'intelligence qui paraît dans plus d'une scène. Lawrence le met rarement au premier plan, et cependant sa physionomie reste présente à la mémoire des lecteurs du *White Peacock* (Mr Saxton) et de *Sons and Lovers*, comme celle d'un homme heureux et équilibré. Bert déclara une fois à Jessie qu'il aurait souhaité l'avoir pour père [24].

Mrs Chambers, « petite femme frêle et rose, aux grands yeux bruns » [25], s'ennuyait quelque peu dans la solitude de la ferme. Très douce et sentimentale, elle représente pour Lawrence un type féminin nouveau : sa mère à lui est pratique, réaliste, active. Celle de Jessie l'est moins : pénétrée de mysticisme, « elle élevait tout, même quelque petit travail ménager, au niveau d'une mission religieuse » [26]. L'atmosphère morale qui l'entourait attirait l'adolescent ; auprès d'elle il percevait mieux la valeur spirituelle des choses. [27]

Chrétienne, non pas du type austère de Mrs Lawrence, mais insistant sur la foi plus que sur les œuvres, elle cherchait en toute humilité à appliquer la doctrine de la « joue gauche » ; elle n'arrivait pas à l'inculquer à ses fils, qui par réaction se conduisaient avec rudesse et traitaient leur mère avec une certaine ironie [28]. Entre elle et les plus âgés des garçons, Alan, de deux ans l'aîné de Lawrence, Hubert et Bernard, ayant l'un treize, l'autre onze ans, régnait « un sentiment de discorde » qui semble avoir quelque peu troublé Lawrence : il y revient plusieurs fois dans les deux romans qui décrivent la famille.

---

24. MS. I, 5.
25. S. & L. 125.
26. S. & L. 147.
27. S. & L. 149.
28. S. & L. 143, 148.

Les autres enfants, bien qu'ayant joué un moindre rôle dans la vie de l'écrivain, paraissent tous dans son œuvre : la fille aînée May, institutrice dans un village voisin ; les petites Emily et Mollie ne fournissent qu'une physionomie de fillette sans importance [29] ; le dernier fils, David, semble avoir eu pour Bert une vive affection.

Une atmosphère toute différente de celle de la famille Lawrence régnait chez les Chambers : le père était d'un commerce agréable ; la mère donnait à la vie du foyer comme aux fleurs des champs ou aux nids des oiseaux une signification quasi religieuse. Elle aidait Bert à dégager l'essentiel d'un événement, d'une impression [30]. Le soir, des jeux réunissaient tout le monde autour de la lampe. Lawrence en était souvent l'organisateur : jeux de société, charades où il excellait, chants autour du vieux piano, lectures de Shakespeare où chacun tenait un rôle, ardente discussion des lectures de la semaine, des articles du *Daily News*. Lawrence apportait des distractions, des nouvelles du dehors ; il trouvait chez ses amis une confirmation de sa personnalité, un encouragement que les siens ne semblent pas lui avoir offert. Il faisait de la peinture [31], soumettait ses esquisses aux Chambers, admiratifs mais utiles critiques. Il leur écrivait des lettres où s'exerçait son talent naissant [32].

La vie de la ferme proprement dite lui apportait des joies nouvelles ; ayant pénétré sous l'écorce de rudesse des garçons, il s'était lié avec eux. Il avait senti sous leurs dehors gauches « *a strange gentleness and lovableness* » [33]. Leur amitié se manifestait par l'invitation à participer à leurs travaux ; elle prenait de la force dans le sentiment de cette collaboration. Bert aimait à sarcler les navets, à hacher du foin, à traire les vaches, et la fenaison était pleine de délices [34].

Une vive amitié le liait à Alan, « rationnaliste à l'esprit curieux, qui s'intéressait à la vie d'une façon presque scientifique » ; aux champs, au grenier où les jours de pluie ils faisaient de la menuiserie, Lawrence lui racontait ce qu'il savait, lui ensei-

---

29. White Peacock.

30. S. & L. 148 et ss.

31. E.L. 65.

32. S. & L. 150.

33. Ib. 150.

34. Ib. 150. « Will you come out with me on the fallow ? » asked Edgar, rather hesitatingly.

Paul went joyfully, and spent the afternoon helping to hoe or to single turnips with his friend. He used to lie with the three brothers in the hay piled up in the barn and tell them about Nottingham and about Jordan's. In return, they taught him to milk, and let him do little jobs — chopping hay or pulping turnips — just as much as he liked. At Midsummer he worked all through the hay-harvest with them, and then he loved them. Cf. aussi Wh.P. II. Ch. 8 : *A Poem of Friendship.*

gnait des chansons. Ils aimaient à rythmer leur travail par des romances entonnées à pleins poumons [35].

Bert enveloppait ainsi toute la famille dans la chaleur d'une juvénile amitié :

> Il aimait tant la famille, il aimait tant la ferme ; c'était l'endroit qui lui était le plus cher au monde. Son foyer ne lui semblait pas aussi aimable. Son foyer, c'était sa mère. Mais il aurait été tout aussi heureux avec sa mère n'importe où. Tandis que Willey Farm, il l'aimait passionnément. Il aimait l'humble petite cuisine, dont les bottes des hommes foulaient le plancher, et où dormait le chien, un œil ouvert, de peur qu'on ne lui marchât dessus ; où la lampe était suspendue au-dessus de la table, le soir, quand régnait partout un si grand silence. Il aimait le long salon bas de Miriam, avec son atmosphère romanesque, ses fleurs, ses livres, et son haut piano de bois de rose. Il aimait les jardins et les bâtiments qui dressaient leurs toits écarlates sur la lisière nue des champs, et semblaient se glisser vers le bois comme pour plus de confort, la campagne sauvage se creusant dans la vallée et remontant les pentes incultes de l'autre côté. Rien que d'être là le remplissait de gaieté et de joie. Il aimait Mrs Leivers, avec son détachement du monde et son bizarre cynisme ; il aimait Mr Leivers, si chaleureux et jeune et aimable ; il aimait Edgar, dont le visage s'éclairait quand il arrivait, et les garçons, et les enfants, et Bill — jusqu'à la truie Circé et le coq de combat indien nommé Tippoo [35].

Lawrence enrichissait sa personnalité au contact de ces êtres différents des siens, et dans la communion de tous les instants avec la nature qu'est la vie d'une ferme. Hagg's Farm devenait dans son esprit l'opposé d'Eastwood, de Nottingham, de tout ce que représentaient la mine, la fabrique, l'école, le travail quotidien mécanique et imposé. Le paysage du haut de la vallée de la Dumbles représentera toujours pour lui l'évasion loin de l'industrialisme et de ses servitudes, la porte d'un paradis où l'homme retrouverait le secret de ses instincts perdus.

Jessie

Pendant ses nombreuses visites à la ferme au temps de sa convalescence, Lawrence aurait à peine remarqué la timide enfant qu'était encore Jessie, d'un an sa cadette. Ce serait elle qui aurait

---

35. S. & L. 158, 232.

36. S. & L. 226-227 : Les impressions laissées par ces années d'intimité avec les Chambers et la vie de la ferme furent profondes. Lawrence écrivait en 1928 au plus jeune Leivers et la vie de la ferme furent profondes. Lawrence écrivait en 1928 au plus jeune des fils. David : « Whatever I forget, I shall never forget the Haggs — I loved it so. I loved to come to you all, *it really was a new life began in me there*... Oh, I'd love to be nineteen again, and coming through the Warren and catching the first glimpse of the buildings. Then I'd sit on the sofa under the window, and we'd crowd round the little table to tea, in that tiny little kitchen I was so at home in. *Son' tempi passati, cari miei ! quanto cari, non saprete mai !* — I could never tell you in English how much it all meant to me, how I still feel about it ». CL. 1100.

fait les premières avances, cherchant à le distraire, le menant jouer sur sa balançoire [37]. Peu à peu ils en vinrent à une vive amitié qui se transforma insensiblement en amour. Le conflit de cet amour et de la piété filiale chez Lawrence est le thème principal de la deuxième partie de *Sons and Lovers*. Le romancier a fait un effort pour remonter jusqu'aux origines de ses sentiments, aidé dans ses souvenirs par des notes fournies par Jessie [38]. Celle-ci fut toutefois profondément blessée par le tableau qu'il a tracé de leurs relations [39] : la version des événements et l'interprétation des caractères offertes dans *Sons and Lovers* sont donc loin de l'objectivité que nous souhaitons atteindre ; il est nécessaire, en ce qui concerne Jessie, de ne se servir du roman comme document biographique que lorsque Lawrence relate des faits sans y glisser une explication, ou lorsque ses interprétations concordent avec celles de son modèle. Celle-ci a composé peu après la mort de l'écrivain, un récit de leur commune expérience, d'où est absente toute amertume : puisqu'elle n'a lu *Sons and Lovers* qu'en manuscrit en 1912, l'influence de cette œuvre sur son récit peut être considérée comme négligeable. Autorisés à nous servir de son manuscrit, il nous est possible d'essayer une reconstitution de cette pénible histoire.

La première difficulté est de savoir aujourd'hui ce qu'était Jessie entre 1901 et 1906 : nombreux sont les portraits de la jeune fille dans l'œuvre de Lawrence [40] ; mais la plupart nous la montrent entre dix-neuf et vingt-cinq ans. Datant tous d'après 1906, ils sont très probablement teintés d'interprétations postérieures aux événements. Ce n'est que dans *Sons and Lovers* que Lawrence essaie d'esquisser le développement de son amie. Elle lui apparut tout d'abord comme une enfant gauche et sauvage :

> Elle pouvait bien avoir quatorze ans ; elle avait le visage brun et rosé, une touffe de courtes boucles noires très fines flottant librement, et des yeux sombres ; timide, le regard interrogateur, quelque peu irritée par la présence d'étrangers, elle disparut [41].

Peu après, vêtue d'une vieille robe bleue déteinte et chaussée de souliers percés, elle rappelle, dans la cuisine de la ferme, la mendiante du Roi Cophetua ; elle a alors « presque seize ans », elle est « très belle, avec son teint chaud, sa gravité, ses yeux qui se dilataient soudain comme dans l'extase. » [42] Lawrence en viendra à associer à ces yeux bruns, ceux de Mrs Chambers,

37. S. & L. 150-152.
38. *Cf.* infra, 116.
39. *Cf.* Ib. 117 et ss.
40. Voir la Miriam des Poèmes ; celle de *Sons and Lovers* ; l'Emily du *White Peacock* Muriel dans *A Modern Lover* ; Hilda dans *The Shades of Spring* (Prus. Of.) ; Maggie dans *The Rainbow*, etc.
41. S. & L. 125.
42. Ib. 145-146.

certains traits moraux [43] ; il les décrit souvent, « doux et vulnérables », expressifs et changeants :

> Ses yeux sombres embrasés soudain comme une eau agitée par un courant d'or dans les ténèbres... Toute la vie du corps de Miriam était dans ses yeux, d'ordinaire aussi sombres qu'une église obscure, mais capables de s'enflammer comme un incendie [44].

Ses gestes familiers sont souvent notés : elle se mord le doigt, assise devant une fenêtre ; pensive, elle met son petit doigt dans sa bouche et l'en arrache avec une petite explosion [45].

> Son corps n'était pas flexible et vivant. Elle marchait avec un balancement, plutôt lourdement, la tête penchée en avant, pensive. Elle n'était pas maladroite, et cependant aucun de ses mouvements ne semblait exactement celui qu'il fallait. Souvent, en essuyant la vaisselle, elle restait là, pleine d'étonnement et de chagrin, parce qu'elle avait cassé en deux morceaux une tasse ou un verre... Il n'y avait en elle aucune souplesse, aucun abandon [46].

Gauche et sans assurance, cette grande fillette de quinze ans qui ignore même les noms des fleurs de son jardin, est en butte aux moqueries de ses frères ; elle n'ose pas laisser picorer une poule dans sa main, et ne s'y résout que par fierté, pour ne pas paraître inférieure aux garçons ; sur la balançoire, elle n'ose se laisser aller, elle tremble et s'évanouit presque de peur, tandis que Paul Morel ne fait qu'un avec la planche et la corde et se balance de tout son être, « comme un oiseau qui plonge dans l'air pour la seule joie du mouvement » [47]. La description du physique de Jessie Chambers correspond bien à la femme que nous avons connue dans l'âge mûr.

Nous pouvons jusqu'ici suivre Lawrence ; mais faut-il l'en croire lorsqu'il peint un portrait très complet de jeune fille romanesque ? Il semble qu'il veuille donner à l'individu tous les caractères du type, peut-être au détriment de la vérité. Honteuse de son ignorance, irritée par les moqueries de ses frères, Miriam se serait évadée dans un monde de rêve où elle pouvait à son gré « se prendre pour quelqu'un » [48]. Loin des détestables travaux ménagers, elle se réfugiait dans un univers peuplé de héros à la Walter Scott, ou dans une rêverie religieuse. Pour elle, « le Christ et Dieu ne formaient qu'une seule grande image, qu'elle aimait avec un frémissement passionné lorsqu'un effrayant coucher de

---

43. S. & L. 143 ; Wh.P. 413.
44. S. & L. 153.
45. S. & L. 153, 189, etc. Wh.P. 21.
46. S. & L. 154-155.
47. S. & L. 127-128 ; 150-152.
48. S. & L. 127.

soleil incendiait l'Occident... » [49] Dans ce monde de rêve elle était une princesse, changée pour le moment en gardeuse de pourceaux. Seule comptait cette vie de l'imagination dans laquelle elle se donnait l'importance qu'elle désirait avoir. Méprisant la vulgarité de son milieu, et même celle du vicaire et des jeunes filles du chœur,

> elle n'estimait guère son père parce qu'il ne chérissait au fond de son cœur aucun idéal mystique, mais désirait seulement avoir la vie aussi facile que possible et manger quand il avait faim [50].

Le monde réel ne lui offrait qu'une seule avenue menant à des occupations plus en rapport avec ses goûts : l'instruction.

> Elle ne pouvait pas être princesse par la richesse ni le rang. Aussi désirait-elle follement avoir une instruction dont elle puisse être fière. Car elle était différente des gens du commun, et ne devait pas être prise pour du fretin. L'instruction était la seule distinction à laquelle elle crût aspirer [51].

Paul Morel, petit employé de commerce, a beau jeu à traiter ainsi de haut le désir de s'instruire, si ardent chez Miriam : un semblable attrait de l'élévation sociale due à l'instruction n'est pas absent chez Lawrence lui-même, ni une certaine inquiétude quant à sa situation sociale [52].

Camaraderie ; lectures

D'abord timide avec le nouveau venu, craignant qu'il ne la méprisât comme ses frères, Jessie aurait été attirée par son charme un peu romanesque :

> Il avait un peu l'air d'un héros de Walter Scott ; il faisait de la peinture et savait le français, et allait à Nottingham chaque jour par le train [53].

Plus doux que ses frères, il intéressait la jeune fille, malgré le mépris et la haine qu'elle ressentait envers le sexe masculin tout entier. Mais il la remarquait à peine.

> C'est alors qu'il fut malade ; elle pressentit qu'il serait affaibli. Alors elle serait plus forte que lui. Alors elle pourrait l'aimer. Si elle

---

49. S. & L. 148.
50. S. & L. 144.
51. S. & L. 144.
52. Cf. infra, 59 et n. 80.
53. S. & L. 143. « This boy who... looked something like a Walter Scott hero, who could paint and speak French, and knew what algebra meant, and who went by train to Nottingham every day... » . S. & L. 143. Cf. encore S. & L. 144 : « But here was a new specimen, quick, light, graceful, who could be gentle and who could be sad, and who was clever, and who knew a lot, and who had a death in the family ».

pouvait être maîtresse de lui dans sa faiblesse, prendre soin de lui, s'il pouvait dépendre d'elle, si elle pouvait, pour ainsi dire, le tenir dans ses bras, comme elle l'aimerait [54] !

Quelle enfant de quinze ans pourrait ainsi, de propos délibéré, mue par la « volonté de puissance », décider de prendre un jeune homme sous sa protection ? C'est là une de ces interprétations postérieures à l'événement, dont il faut se méfier d'autant plus qu'elles sont plus séduisantes [55].

Bientôt la physionomie de l'adolescente est constamment déformée, d'une façon caractéristique de la méthode intuitive de Lawrence. Il attribue à Miriam ses propres tendances, qu'elle l'aidait seulement à dégager. Accompagnant Mrs Leivers et sa fille au jardin, Paul Morel contemplait avec elles les fleurs, les nids, les leur décrivait poétiquement, attribuant aux choses de sublimes intentions. Tout prenait alors aux yeux de Miriam une signification nouvelle. Elle aurait stimulé chez Paul le don d'animer les fleurs d'une vie spirituelle. Mais c'est toujours Paul qui parle, qui explique et décrit :

> Cet anthropomorphisme de Miriam le poussait à apprécier ainsi les choses, qui alors vivaient pour elle. Elle semblait avoir besoin que les choses naquissent dans son imagination ou dans son âme avant de pouvoir les sentir en sa possession. Et elle était coupée de la vie ordinaire par son intensité religieuse, qui transformait à ses yeux le monde soit en un jardin de couvent, en un paradis où n'entraient ni le péché ni la science, soit en une chose laide et cruelle.
>
> Ce fut dans cette atmosphère de subtile intimité, grâce à cette rencontre dans leur commun sentiment de la nature, que commença leur amour [56].

Or c'était avant de connaître Miriam que Paul comparait pour sa mère le puits de mine à « une énorme créature que nous ne connaissons pas bien... » [57] L' « anthropomorphisme » qu'il

---

54. S. & L. 144.

55. Lawrence attaque avant tout chez Miriam les tendances *maternelles* : cf. Wh.P. p. 285 ; et S. & L. 143 : Miriam prenait son petit frère dans ses bras ; elle aurait voulu « l'envelopper et l'étouffer dans son amour » ; elle « swayed lightly from side to side with love, her face half lifted, her eyes half closed, her voice drenched with love... « You love me, don't you ? » she murmured deep in her throat, almost as if she were in a trance, and swaying also as if she were swooned in an ecstasy of love ». Paul Morel, « irritated into a frenzy » par ce besoin d'intensifier et d'exalter les émotions (?), « was thankful in his heart and soul that he had his mother, so sane and wholesome ». On peut se demander si ce n'était pas justement contre ces manifestations toutes *maternelles* qu'il se révoltait si violemment, comme saturé de ce genre d'affection ? Mais il semble bien qu'il faille faire intervenir avant tout le motif de la jalousie ; Lawrence semble projeter dans un passé plus lointain une impression de sa vingtième à sa vingt-cinquième années : cf. Wh.P., pp. 415-416 ; 422-423 : Emily s'occupe du bébé de son frère et Cyril est agacé de ces caresses : il voudrait qu'elles s'adressent à lui, avec la même liberté, le même plaisir de la part de la jeune fille.

56. S. & L. 149.

57. S. & L. 124.

attribue à son amie est aussi celui de Paul Morel, et du romancier.

Quoi qu'il en soit, Jessie engageait le jeune homme à s'exprimer, discutait avec lui ses esquisses ; il lui demandait les raisons de sa tristesse, comparait non sans sévérité cette nature expansive à l'austère réserve de sa mère. Il avait pris l'habitude d'écrire régulièrement à la famille de Hagg's Farm. Peu à peu ces lettres s'adressèrent à la seule Jessie ; le jour vint où Lawrence lui reprocha d'en avoir montré une à ses parents [58]. Ils découvraient ensemble tout un monde de jouissances esthétiques dans la nature qui les entourait [59]. Leur intimité s'approfondissait en même temps que leur personnalité se développait.

Jessie devint monitrice à Underwood peu après la maladie de Bert. Lorsqu'il fut lui-même entré à la British School, il continua de venir à la ferme tous les samedis, non seulement pour y apporter les distractions que nous savons, mais aussi pour travailler : elle et lui se préparaient aux mêmes examens. Il lui enseigna l'algèbre ; elle avait peine à suivre ses rapides définitions. Impatient, il la brusquait, se mettait en colère. Puis il souffrait de l'avoir torturée, et un sentiment assez trouble naissait en lui après de telles scènes :

> Elle ne lui faisait jamais de reproches ni ne se mettait en colère. Il avait souvent cruellement honte, mais de nouveau sa colère éclatait comme une bulle trop chargée ; et de nouveau, quand il voyait son visage ardent, silencieux, et pour ainsi dire aveugle, il lui prenait envie de lui jeter le crayon à la figure ; et toujours, lorsqu'il voyait trembler sa main et sa bouche s'entr'ouvrir de douleur, son cœur était brûlé par le chagrin qu'il éprouvait pour elle. Et à cause de l'intensité qu'elle provoquait en lui, il la recherchait [60].

Cette phase de leur amitié, de dix-sept à vingt ans environ, est dominée par le désir de s'instruire, et par la jouissance en commun des beautés de leur monde, beautés champêtres et littéraires. La soif de la beauté et du savoir était le grand mobile de Jessie, « et sans la perspective de la satisfaire, la vie n'avait pour (elle) aucune valeur [61]. Le vendredi soir, au retour d'Ilkeston, elle passait chez Lawrence ; il lui lisait des poèmes, profitant de ce qu'il était presque toujours seul à la maison. Il se mit à lui enseigner le français. Au cours de longues discussions ils compa-

---

58. E.T. 91.

59. S. & L. 153, 159-160, etc. MS. I : « We had explored every one of the grassy riding. in the wood, and knew the different character of each part. I loved the wood passionately ; the shade, the murmur of the trees, the sense of adventure, the strong scent of the undergrowth, the sudden startled call of a pheasant, the whirr of a partridge's wing, were things of importance to us ». MS. I, 14. Cf. S. & L. 153, 159-160, etc. Cf. E.T. 33.

60. MS. I, 17-18 ; E.T. 55 ; S. & L. 158.

61. MS. I, 18.

raient leurs caractères ; Bert trouvait son amie « très élevée et très profonde, tandis que lui-même était relativement peu profond, mais très large » [62].

Ils se livrèrent à une véritable orgie de littérature. Lawrence avait déjà pris contact avec des œuvres plus relevées que les romans d'aventures de son enfance, grâce à une collection de volumes verts que sa famille traitait avec toute la vénération due aux reliques d'Ernest [63]. Après sa pneumonie, il se mit à apporter à la ferme des ouvrages pour la jeunesse : *Little Women, Alice in Wonderland,* les œuvres d'Anthony Hope, de Rider Haggard. *Aylwin* le terrifia [64]. Scott joue dans cette première camaraderie un rôle capital et significatif. Si, d'après *Sons and Lovers,* œuvre qui accentue à peine l'aspect littéraire de cette amitié, c'est Jessie qui seule se gorge de romanesque dans l'œuvre du grand Ecossais, il semble bien que Lawrence ait pleinement participé à cet enthousiasme. Ils allaient tous deux, le jeudi soir, faire provision de livres au *Mechanics' Institute,* bibliothèque publique d'Eastwood. Bert raccompagnait son amie vers la ferme, et ils discutaient leurs lectures, ou bien s'attardaient à contempler un églantier en fleurs, ou tout autre objet naturel digne de leur fervente admiration [65].

> Nous partions... littéralement chargés de livres. Pendant le trajet nous discutions de ce que nous venions de lire ; nous n'en faisions pas la critique, mais nous en re-créions avec force la substance. Nous discutâmes ainsi en particulier les romans de Scott, dont les scènes et les événements étaient bien plus réels pour nous que notre propre milieu... Je crois que nous avions à peine conscience de l'existence du monde extérieur [66].

Lawrence se sentait une affinité avec David Copperfield ; toute la famille Chambers se passionnait pour les aventures de Gerard dans *The Cloister and the Hearth ;* les deux enfants s'imaginaient dans les rôles principaux de *Lorna Doone,* dont les incidents étaient transportés d'Exmoor jusque sur leurs pentes boisées d'Annesley. Lawrence se laissait prendre au charme désuet de *Cranford.* Il y avait là toujours bien plus qu'une lecture : « On aurait dit que nous entrions en possession d'un nouveau monde, que notre vie était élargie et amplifiée. »

---

62. MS. I, 19-20.

63. Il s'agit de « *The World's Famous Literature* ». Cf. *A Collier's Friday Night,* p. 4.

64. Il le prêta à Jessie lorsqu'il avait dix-sept ans, puis fut pris de remords : le roman de Watts-Dunton pouvait effrayer la jeune fille ! Et que dirait alors sa mère ? E.T. 92. Sans doute craignait-il l'effet des scènes mélodramatiques — violation du tombeau, folie de Winifred, etc.

65. S. & L. 160, etc.

66. Article de E.T. dans *The European Quarterly,* May 1934, p. 37. Nous renvoyons à cet article par l'abréviation E.T. (I). Cf. E.T. 92-93.

La poésie ; la vocation ; naissance de l'amour

Cette camaraderie de deux êtres vivant d'une vie spirituelle intense, devait naturellement aboutir à un amour d'autant plus profond que la venue en était insidieuse, déguisée qu'elle était sous de nombreux prétextes qu'ils avaient de continuer à se voir. A quelques remarques de sa mère sur ses rentrées tardives les soirs où il accompagnait Jessie, Lawrence répondait qu'il « aimait beaucoup causer avec elle » [67] ; vers l'âge de dix-neuf ans il semble avoir été encore inconscient du changement graduel de leurs sentiments.

Il n'est possible ni dans *Sons and Lovers* ni dans les récits de Jessie de situer avec précision la naissance de l'amour, tant elle fut lente et inconsciente. Deux scènes qu'il est difficile de dater avec certitude semblent marquer « le commencement d'une sympathie consciente entre nous deux » [68]. Bert avait organisé pendant les vacances de Pâques plusieurs promenades à pied avec tout un groupe d'amis.

> Au cours d'une de ces promenades j'eus soudain une intuition qui me fit voir Lawrence sous un jour entièrement nouveau. Nous revenions de l'une de nos longues marches, allant comme bon nous semblait, les uns seuls, d'autres en groupes de deux ou trois. Je me trouvai seule près d'une haie, et j'admirais les bouts bronzés de l'érable. Tout à coup, je me retournai, je regardai en arrière, et je vis Lawrence penché sur un parapluie. Je ne sais quoi dans son attitude me perça le cœur ; j'eus conscience d'une expression de douleur intense, et l'image du Christ sur la croix traversa mon esprit. Pendant un instant je fus accablée par cette vision, et il me sembla voir en lui un homme destiné à souffrir. J'allai à lui et lui demandai ce qu'il y avait.
>
> « C'était le parapluie d'Ernest, et maman sera furieuse si je le rapporte cassé », dit-il.
>
> Nous marchâmes côte à côte, mais je ne lui dis pas ce que j'avais vu. Je crois que ce fut le commencement d'une sympathie consciente entre nous deux. J'avais probablement dix-sept ans [69].

L'interprétation de cette même scène par Lawrence [70], moins claire, est assez différente ; il semble vouloir indiquer que si Jessie ressentit dès lors de l'amour pour lui, il n'était lui-même pas du tout sûr de ses sentiments. Mais la scène suivante indique bien qu'il se laissait aller à une attitude nouvelle envers son amie.

---

67. S. & L. 162 ; cf. aussi Wh.P. 272 et MS. I, 25 : L. cesse d'aller rencontrer Jessie parce que les siens l'accusent de l'aimer plus qu'eux.

68. MS. I, 17. Jessie Chambers dit qu'elle avait « probablement dix-sept ans ». Lawrence, d'un an son aîné, devait être dans sa dix-neuvième année. Paul Morel a dix-neuf ans lorsque se passent ces deux scènes (cf. S. & L. 166-168).

69. MS. I, 16-17 ; cf. E.T. 41-42.

70. S. & L. 166-167.

Une autre promenade les conduisit dans une église toute décorée pour les fêtes de Pâques :

> Dans les fonts, des centaines de narcisses semblaient pousser. L'air était obscurci et coloré par les vitraux, et frémissait d'un subtil parfum de lis et de narcisses. Dans cette atmosphère l'âme de Miriam s'enflamma. Paul avait peur de commettre quelque incorrection ; il était sensible à l'influence du lieu. Miriam se tourna vers lui. Il répondit. Ils étaient ensemble. Il ne voulut pas dépasser la barrière de la communion. Elle aima ce trait. L'âme de Miriam s'épandit en prière auprès de lui. Il sentait le charme étrange des lieux enténébrés du culte. Tout son mysticisme latent s'éveillait à la vie avec un frémissement. Elle était attirée vers lui. Il était une prière à son côté [71].

Timide avec les autres jeunes gens, Jessie se sentait poussée vers la profonde solitude de Lawrence ; au retour, le voyant fatigué, elle se rapprocha de lui, comme pour le guider et le protéger [72].

Une vie spirituelle intense alimentée par des lectures d'une haute qualité, restaient au premier plan de leurs relations. Passé ses dix-huit ans, Lawrence commençait à peser, à dégager des livres une impression critique, une leçon. Il regretta que George Eliot ait gâté *The Mill on the Floss* par le « mariage » (*sic*) de Maggie et de Philip. *Jane Eyre* le captiva, bien qu'il ressentît quelque inquiétude devant la froideur des relations amoureuses de Jane et de Rochester. *Vanity Fair* en tête, Thackeray le ravit. Il s'intéressa particulièrement à *Esmond*, à l'*Essai sur Swift*, et à l'histoire de Stella. Vers ce moment se place aussi l'entreprise, vite abandonnée, de lire la Bible ensemble d'un bout à l'autre.

La chronologie des souvenirs de Jessie devient alors un peu confuse, en ce qui concerne les lectures, sans doute de par l'abondance même de ces souvenirs et la difficulté de les organiser lorsque certaines œuvres ont été lues et relues sur une période de plusieurs années. C'est le cas des poètes. Pour son anniversaire ou pour Noël Lawrence recevait d'ordinaire un recueil d'un grand poète. Il a aimé Longfellow ; Tennyson a joué dans sa vie spirituelle un rôle important. Les passages lyriques de *Maud*, *Morte d'Arthur*, surtout *Ulysses*, *The Lotos Eaters*, *The Lady of Shalott*, et *Locksley Hall*, étaient parmi ses poèmes favoris. Il les lisait souvent à Jessie et semblait trouver dans certains passages de *Locksley Hall* l'expression d'aspects de sa propre nature [73].

---

71. S. & L. 168.
72. S. & L. 170.
73. E.T. (95) ne cite pas ces passages. Mais n'a-t-on pas le droit de supposer, après l'intervention de sa mère contre son amour, que ces vers prenaient aux yeux de L. une profonde signification :

> Cursed be the social wants that sin against the
> strength of youth !

En 1904 (Jessie avait dix-huit ans) il arriva un jour avec le *Golden Treasury of Songs and Lyrics* de Palgrave. La poésie passe alors au premier plan de ces ardentes découvertes :

> (Palgrave) devint pour nous une sorte de Bible. Lawrence portait le petit volume rouge dans sa poche et me faisait la lecture à toute occasion, d'ordinaire dans les champs. Il doit m'avoir lu une fois ou l'autre presque chacun de ces poèmes [74].

Ce sont avant tout Shelley : *The Invitation, The Recollection, Swiftly walk o'er the western wave,* et *Rarely, rarely comest thou* (qui n'est d'ailleurs pas dans Palgrave). Dans le Livre II, « des gemmes... trop nombreuses pour les nommer » : entre autres *The Great Adventurer,* et *Fair Helen,* que Lawrence, à Croydon, fera apprendre par cœur à ses élèves. Dans les deux derniers livres, il aimait particulièrement les deux poèmes de Cowper à Mary Unwin, et son *The poplars are felled, farewell to the shade ;* de Wordsworth, *The Reaper, The Daffodils,* et l'*Ode on Intimations of Immortality ; La Belle Dame sans Merci* lui semblait empreinte de l'humide atmosphère des prairies de Hagg's Farm [75]. Les *Sonnets* de Shakespeare, ajoute Jessie, revenant au Livre I, « (les) remplissaient d'admiration par leur perfection et leur intimité » [76].

Voilà à peu de chose près le patrimoine lyrique de tout Anglais quelque peu lettré. Les deux grands thèmes en sont l'amour et la nature. Parfois il s'y glisse l'ombre d'une préoccupation de l'au-delà. Certes il ne faudrait pas chercher dans le

---

> Cursed the social lies that warp us from the
> living truth !
> . . . . . .
> Am I mad, that I should cherish that which bears
> but bitter fruit ?
> I will pluck it from my bosom, tho' my heart be
> at the root.

Et lorsqu'il parlait de se marier pour l'unique satisfaction de ses besoins physiques (cf. infra 83), peut-être comprenait-il dans toute sa force la tentation offerte un instant à l'amoureux déçu — tentation vite rejetée avec horreur — de s'unir à une sauvage :

> Fool, again the dream, the fancy ! but I *know* my
> words are wild.
> But I count the gray barbarian lower than the
> Christian child.
> I, to herd with narrow foreheads, vacant of our
> glorious gains,
> Like a beast with lower pleasures, like a beast
> with lower pains !

74. E.T. 99.

75. E.T. 99.

76. E.T. (I) 40. Notons que parmi « les poèmes qui ont eu pour (Lawrence) le plus de sens », il cite : l'*Ode* de Wordsworth (*On Intimations,* etc.), les *Odes* de Keats, des passages de *Macbeth,* d'*As You Like It,* de *Midsummer Night's Dream* (*Ass. Art.* 155)

Golden Treasury ce que Palgrave n'a pas voulu y mettre : la grande poésie philosophique, épique, ou narrative. Mais ce recueil pouvait donner à Lawrence et à son amie un goût sûr dans la lecture des petits genres, et surtout, les habituer à la simplicité et à la vérité dans l'expression des sentiments de l'humanité moyenne. D'instinct ils semblent être allés à ce que le livre renferme de meilleur. Mais il faut surtout comprendre combien ces deux cœurs épris devaient trouver de satisfaction dans ces poèmes. Déjà unis dans une commune adoration de la poésie et de la nature, qui leur permettait de se méprendre sur leur amour, ils devaient y trouver de quoi nourrir le feu secret de leur passion, de quoi le sublimer aussi sans le savoir et l'élever jusqu'à une sphère toute spirituelle.

Vivant dans un monde à eux, remplis du pressentiment d'un grand avenir, ils demeuraient donc inconscients de leur amour grandissant :

> Nous étions sans la moindre gêne, trop satisfaits du présent pour sonder l'avenir, trop profondément absorbés dans le grand sujet de la littérature pour songer à nos relations personnelles. Même alors j'avais le sentiment que nos promenades et nos causeries dans l'humide nuit d'automne étaient importantes et seraient mémorables. Je sentais que j'étais en présence de la grandeur, et que la pauvreté ni l'obscurité n'avaient rien à voir ici [77].

Bert atteignait la vingtième année, celle de sa *Matriculation* ; libéré des examens pour quelque temps, il sentait s'éveiller en lui le désir d'écrire. Il faisait de Jessie sa confidente, la plus sympathique de toutes, puisque aucun autre témoin de sa jeunesse ne semble connaître comme elle sa biographie spirituelle pour ces années-là. Il lui demanda un jour si elle songeait à écrire ; elle avoua y avoir pensé, et fut plutôt surprise d'apprendre que lui aussi en avait l'intention. Il fallait commencer sans retard : « Beaucoup des choses que nous disons, que vous dites, feraient si bien dans un livre » [78]. Peu après, faisant allusion à son œuvre future, il déclara : « Elle sera didactique. Je sens que j'ai quelque chose à dire ». C'est vers ce moment-là qu'il lisait Emerson, Thoreau et Carlyle ; pris d'enthousiasme pour *The French Revolution,* il lut avec Jessie *Sartor Resartus* et *Heroes and Hero Worship* [79]. Faut-il voir un rapport entre l'éveil d'une vocation didactique, et la lecture de ces trois apôtres d'une foi qui ne sera certes pas sans influence sur la sienne ? Cela paraît plus que probable, bien qu'il soit difficile de découvrir des preuves concluantes d'une telle action.

---

77. MS. I, 24. Cf. E. T. 38-39.
78. E.T. 57.
79. E.T. 101-102.

Un jour Lawrence annonça que son œuvre serait poétique :

> Je pris feu à cette idée. « Eh bien ! dis-je, la poésie n'est-elle pas ce qu'il y a de plus grand ?
>
> — Ah ! c'est ce que vous pensez, vous ; mais que diront les autres ? Que je suis fou. Un fils de mineur, poète ?
>
> — Je ne vois pas que cela ait quoi que ce soit à y voir, répondis-je sincèrement. Quelle importance le métier de votre père a-t-il ? » Il secoua la tête [80]...

Le problème du grand homme et de sa destinée préoccupait Lawrence. Il parlait de Shakespeare, l'écrivain en parfaite harmonie avec son temps ; pensif, il disait :

> « Tout grand homme, je veux dire, tout homme qui accomplit quelque chose, s'appuie sur une femme. Pourquoi ne seriez-vous pas la femme sur qui je me fonde ? »

Il ne concevait pas que, devenu grand, fameux, il pût être séparé de celle avec qui il s'était développé. Mais l'amour restait en dehors de leurs pensées immédiates :

> Nous ne parlions pas d'amour, mais nous savions que l'amour était devant nous, problème qu'il faudrait toujours résoudre. L'heure n'était pas venue, et le monde qui se créait autour de nous lorsque nous étions réunis était d'une nature telle que nous désirions en prolonger la durée tant que nous le pourrions. En cela, naturellement, nous agissions inconsciemment, mais nous avions le sentiment que quelque chose de fragile et de précieux existait entre nous [81].

Jessie, dira-t-on, parle pour elle : Lawrence l'aimait-il autant qu'elle le suggère ? On ne peut guère en douter, malgré la tendance de *Sons and Lovers* à montrer Miriam plus amoureuse que Paul : le titre du chapitre *Lad-and-girl Love*, des phrases comme « *He was a fool who did not know what was happening to himself* » [82] lorsque Paul affirme qu'ils s'aiment seulement d'amitié, font foi de cet amour. De même divers petits incidents du récit de Jessie, et le rêve plus ou moins conscient chez Lawrence, d'une union analogue à celle de Blake et de sa femme, dont il lui racontait la vie [83].

Intervention maternelle

Le milieu cancanier et puritain s'inquiétait des longues promenades, des visites assidues des deux jeunes gens. On devait taquiner Lawrence à ce sujet. Il répondait qu'il ne s'agissait que

---

80. E.T. 52-57.
81. MS. I, 24-25. Cf. E.T. 61.
82. S. & L. 173.
83. E.T. 62-63.

d'amitié ; il le croyait à demi, et sentant dans sa famille une sourde résistance à l'influence de son amie, il n'en était que plus tenté de se tromper sur la nature de ses sentiments. Sans doute associait-il vaguement cette hostilité avec la réprobation qui, dans les milieux puritains, pèse généralement sur l'amour, jusqu'au jour où le mariage permet de classer un couple parmi les gens dont la respectabilité est prouvée. Un exemple typique de cette attitude nous est fourni par Jessie. Une de leurs amies, Alice Hall, qui a servi d'original à deux ou trois portraits dans l'œuvre de Lawrence, avait pour passe-temps favori,

> « si elle voyait un couple d'amoureux se promenant côte à côte, et même si elle ne les connaissait ni d'Eve ni d'Adam, de marcher immédiatement derrière eux, en leur emboîtant le pas, de façon à les rendre si empruntés et si embarrassés que cette promenade tout au moins n'aboutissait à rien »[84].

Mrs Lawrence reprochait à son fils de rentrer tard, de se fatiguer inutilement, ajoutant enfin qu'il était « dégoûtant que des gosses de leur âge se fassent la cour ». Craignant de lui faire de la peine, mais incapable de renoncer à son amie, Bert avouait à celle-ci qu'il lui faudrait rentrer plus tôt[85]. A des incidents comme celui du parapluie cassé, celle-ci comprenait combien il redoutait de blesser sa mère ; devant l'hostilité de sa famille elle cessa même, à la grande satisfaction de Mrs Lawrence, de venir chercher Bert le vendredi soir[86].

Le lundi de Pâques de 1906 eut lieu l'incident qui semble avoir provoqué un profond déséquilibre dans les rapports des deux jeunes gens. Il n'est pas reproduit à sa place dans *Sons and Lovers*, Lawrence ayant probablement hésité à montrer le rôle exact de sa mère dans la ruine de son amour. Or, remise à sa date, cette scène éclaire la plupart des obscurités du roman ; elle permet de comprendre comment l'écrivain attribue désormais à Miriam, le lecteur le sent bien, ses propres inhibitions, ses propres répugnances devant l'amour. Cette espèce de transposition des sentiments de Lawrence chez Miriam devient dès lors si fréquente qu'il est difficile de comprendre dans le roman leurs attitudes réciproques. Le plus simple est de citer la scène telle que se la rappelle Jessie.

Etant allée voir les Lawrence le dimanche de Pâques après l'office, elle remarqua la froideur de la mère et de la fille aînée. Bert lui promit de venir à la ferme le lendemain après-midi, de bonne heure. Elle rentra chez elle « *with a singing in* (*her*) *heart.* » Le lendemain, Lawrence arriva très tard dans l'après-midi ; il

---

84. Lettre nº 7 de Jessie Chambers. Cf. E.T. p. 60.
85. S. & L. 162, 163. Cf. supra, note 67, p. 55.
86. S. & L. 173.

avait l'air étrange, ne répondit rien aux reproches de son amie, et donna des signes de mauvaise humeur. Il se mit enfin à parler avec difficulté :

« Ce, cette amitié entre nous, reste-t-elle égale ? Perd-elle son équilibre ?

— Je ne sais pas ce que vous voulez dire. Je la trouve égale et équilibrée.

— C'est que, je crains ... que vous ne vous mettiez à trop m'aimer.

— Je ne sais, je n'y ai pas songé, répondis-je, véridiquement.

— Eh bien ! elles en parlaient hier soir, maman et Emily. Elles veulent savoir si nous nous faisons la cour. Elles disent qu'il faut nous fiancer ou cesser de sortir ensemble. C'est notre punition pour avoir dix-neuf et vingt ans au lieu de quinze et seize.

Je commençai à comprendre.

— Ah ! j'ai toujours pensé que votre mère ne m'aimait pas, dis-je.

— Ce n'est pas cela. Il ne faut pas penser cela, dit-il d'un ton pressant. C'est pour votre bien. Elle dit que ce n'est pas loyal envers vous .... je pourrais vous empêcher d'aimer quelqu'un d'autre. Elle dit que je dois savoir ce que je sens.

Il parlait avec difficulté.

— J'ai regardé en moi-même et je n'arrive pas à trouver que je vous aime comme un mari doit aimer sa femme. Peut-être le ferai-je .... quelque jour. Si cela arrive, je vous le dirai. Et vous ? Si vous croyez que vous m'aimez, nous nous fiancerons. M'aimez-vous ? »...

Je lui dis que je ne savais pas si je l'aimais ou non ; je n'y avais pas pensé, et en tous cas je ne pouvais pas me fiancer à lui dans de telles circonstances. Je ne suis pas sûre s'il fut content ou triste. Tout s'effaça devant moi, et je dus faire un grand effort pour suivre ce qu'il disait d'une voix éteinte [87].

Elle voulait rompre ; il l'implora de n'en rien faire, de ne pas sacrifier leur amitié : « Maman a dit que nous n'avions pas à tout sacrifier, mais que nous devons savoir sur quel pied nous sommes, voilà tout » [88]. Les leçons de français continueraient, ainsi que leurs promenades du dimanche au retour du temple ; mais Alan ou les enfants leur serviraient de chaperon. Ils sentaient néanmoins leur vie s'effondrer devant eux, leur amour tué avant d'être éclos [89]. Jessie ignorait ce que voulaient dire les

87. MS. I, 30 et ss. (Cf. E.T. 65-67.) Cette scène a fourni à Lawrence celle de *Sons and Lovers* (pp. 220 et ss.), située *après* les vacances de Mablethorpe. La date donnée par Miriam semble plus satisfaisante, puisque l'étrange attitude de Lawrence dès la fin du chapitre précédent de *Sons and Lovers* (pp. 173 et ss.) ne s'explique guère sans une intervention extérieure et catégorique comme celle de sa mère, intervention à laquelle est due la scène ci-dessus.

88. MS. I, 33.

89. Cf. infra. Ch. IV, p. 116 et note 170.

paroles « *love... as a husband should love a wife* » ; mais elle sentait confusément que Lawrence, en niant qu'il l'aimât ainsi, lui refusait une part importante de son amour. Une barrière se dresse entre eux ; leurs relations seront désormais tourmentées et douloureuses. L'attitude de Lawrence sera contrainte et étrange. Un conflit intérieur le divise, que révèlera [90] l'analyse de plusieurs scènes de *Sons and Lovers* dans lesquelles l'interprétation des deux caractères offerte par le romancier n'explique rien et semble fort contestable.

Il faut auparavant en finir avec la question du rôle joué par Mrs Lawrence dans les sentiments et la conduite de son fils envers Jessie.

Il est prudent de considérer les rapports de la mère et du fils sans idée préconçue, en ne tenant compte d'abord que des raisons les plus simples capables de provoquer chez Mrs Lawrence l'hostilité indiscutable qu'elle manifestait envers Jessie. Il serait dangereux d'introduire dans ce débat tout ce que Lawrence, sous l'influence de la psychanalyse ou en réaction contre Freud, a pu dire par la suite sur l'amour maternel, et le complexe d'Œdipe. Il écrivit *Sons and Lovers* avant de rien connaître de la psychanalyse, et sur un canevas de faits fournis par Jessie. Comprenant la responsabilité de la mère dans la ruine de leur amour, celle-ci était résolue à en faire prendre conscience à Bert [91]. Mais aucune théorie ne vient se glisser sous son exposé des faits : si le roman les déforme en les interprétant, c'est pour des raisons personnelles et non théoriques. Nous pouvons donc partir des faits relatés dans le roman, sans crainte de trop nous écarter de la vie.

On sait que, déçue dans son mariage, Mrs Lawrence avait reporté sur ses fils tout son espoir et toutes ses ambitions [92]. Elle semble avoir désiré ardemment leur donner des situations qui les élevassent jusqu'à cette bourgeoisie à laquelle sa famille avait appartenu [93]. Elle désirait suivre et encourager leur développement intellectuel, vivre avec eux cette vie de l'esprit qu'elle n'avait pu partager avec aucun homme.

Ernest avait paru devoir satisfaire à tous ces désirs. Mais à peine arrivé à Londres il s'était épris d'une jeune fille frivole et insignifiante [94]. La mère avait souffert de le voir gaspiller son amour et son argent pour cette écervelée ; elle avait essayé de lui faire rompre ses fiançailles.

---

90. Cf. infra. Ch. III, pp. 75 et ss.
91. Cf. infra. Ch. IV, p. 116, n. 171.
92. Cf. Ch. I, pp. 26, 27, etc. ; et S. & L. 32, 36, 79, 102, etc.
93. S. & L. 257. « She frankly wanted him to climb into the middle-classes. »
94. S. & L. 100 et ss. ; 116, 121, 129, 134.

Ernest mort, il lui restait le cadet ; lui aussi faillit mourir peu de temps après. Elle le sauva, et voulut le voir triompher pour elle dans le monde des hommes :

> Paul allait se distinguer. Elle avait en lui une foi profonde, d'autant plus qu'il n'avait pas conscience de ses facultés. Tant de choses devaient sortir de lui. La vie était pour elle riche de promesses. Elle devait se voir comblée. Sa lutte n'avait pas été vaine [95].

Elle partageait avec Bert ses joies et ses misères [96] ; elle se tournait vers lui comme vers l'homme de la maison, capable d'agir pour elle, de la soutenir [97].

Elle souffrait de le voir donner ses soirées à Jessie et la laisser seule à la maison [98], et, dès l'âge de seize ans, rentrer tard et écourter ses heures de sommeil, non sans danger pour sa santé délicate. Allait-il lui aussi se lier trop jeune, compromettre son avenir et sa santé ? Déjà il donnait à une autre le meilleur de son temps et de son esprit. De là sa jalousie, ses reproches, ses froideurs envers Jessie lorsqu'elle se risquait à venir voir Bert chez lui [99].

Sans doute Mrs Lawrence craignait-elle aussi pour son fils un mariage prématuré, ou une liaison clandestine que sa morale puritaine réprouvait et dont les dangers paraissaient pires encore. Ne souhaitait-elle pas aussi qu'il complétât par un beau mariage une ascension sociale que risquait de compromettre son amour pour une institutrice de village ? [100] Le thème du « mariage mixte » entre un homme du peuple et une femme de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie, est caractéristique de l'œuvre de Lawrence, et semble l'avoir préoccupé de bonne heure. Continuant la tradition des conseils maternels, la sœur de l'écrivain lui signalera plus tard celle même à qui il allait lier son sort, Frieda von Richthofen, comme « le genre de femme qu'il devrait épouser ». Les Lawrence ne tenaient évidemment pas à voir Bert s'engager si tôt, ni à une femme d'humble condition.

Les dangers d'une liaison vinrent frapper le jeune homme très vivement peu après la scène où il avait déclaré à Jessie ne pouvoir l'aimer d'amour. Il fut bouleversé d'apprendre qu'un de ses amis, George H. Neville, avait, comme on disait autour de lui, *got a girl into trouble* [101]. Sa mère avait profité de l'occasion pour

---

95. S. & L. 185.
96. S. & L. 88 ; 121 et ss. ; 164, etc.
97. S. & L. 89, 176, 181 et ss., etc.
98. S. & L. 162 ; 212-213.
99. S. & L. 162, 175, etc.
100. S. & L. 257 : « She wanted him in the end to marry a lady ». Le détail suivant provient d'une conversation que nous avons eue avec Mrs Clarke.
101. Cf. L. 28-29 : l'histoire du « Don Juanish Fellow ».

le sermonner sur « les terribles conséquences de cinq minutes d'abandon » [102]. Il s'était écrié en racontant l'incident à Jessie : « Dieu merci, une telle chose m'a été jusqu'ici épargnée ! » [103]

La famille de Bert, ses amis aussi, dans une certaine mesure, semblent avoir partagé l'animosité de sa mère contre Jessie [104]. Or rien dans *Sons and Lovers* ne peut faire supposer que le caractère de la jeune fille ait été particulièrement antipathique ; s'il l'avait été, Lawrence aurait-il continué à la voir malgré la sourde et constante opposition des siens ? On dirait que l'on a affaire ici à une de ces jalousies de famille, qui ne sont pas rares dans le peuple ; les Lawrence sentaient peut-être qu'un des leurs leur échappait, pour parcourir avec une « étrangère » des régions de l'esprit à eux inaccessibles. Redoutaient-ils chez elle quelque chose de différent d'eux-mêmes et qu'ils ne comprenaient pas, et qui sans doute était cette active vie spirituelle que Lawrence essaye de définir comme le « romantisme » de Miriam, son désir de spiritualiser, de sublimer les émotions ? [105] Jessie le suggère elle-même :

> J'ai abouti au cours de ces dernières années à la conclusion que sa mère devait avoir peur de moi ; il y avait en moi quelque chose qu'elle ne comprenait pas, et elle me craignait à cause de cela [106].

C'est sur ce conflit que se termine une première phase de la longue adolescence de Lawrence. Il va maintenant faire connaissance avec un monde nouveau, avec des idées jusqu'ici étrangères à son univers moral. Cependant sa personnalité va manifester un trouble profond dont les germes se laissent déjà entrevoir. Une dualité le partage et le torture. Provient-elle du conflit de sa piété filiale et de son amour naissant ? Remonte-t-elle à des causes plus profondes, ou tout au moins plus anciennes ? Comment le savoir ? Nous en trouvons les premières manifestations indéniables dans cette opposition des deux amours. Il se peut que d'autres contrastes, tel celui des caractères de ses parents, aient joué leur rôle dans cette prédisposition à projeter sa propre dualité sur tout ce qui l'entoure, à la renforcer par des confirmations trouvées non dans les faits mais dans les interprétations qu'il s'en donne. On pourrait ainsi reculer le problème jusqu'à l'infini des considérations métaphysiques. Le plus que nous puissions dire, c'est que la nature psychologique de Lawrence nous apparaît désormais comme marquée du sceau de cette dualité fondamentale. Les deux années suivantes ne vont apporter aucune solution à cette division intérieure.

---

102. E.T. 125-126.
103. E.T. 126. « Thank God — I have been saved from that — so far. »
104. S. & L. 169 ; 175 ; 180 ; 204.
105. S. & L. 143 et ss., 154 ; cf. supra, pp. 50 et ss. ; et p. 52, note 55.
106. Lettre n° 6 de Jessie Chambers.

CHAPITRE III

NOTTINGHAM UNIVERSITY COLLEGE : 1906-1908

L'Université ; les études ; la botanique et le français ; la désillusion. — Lectures et développement personnel ; puritanisme et sensualité ; la crise religieuse ; l'influence française ; la peinture, Aubrey Beardsley. — La dualité : amour et concupiscence. — Louie.

L'Université

Tourmenté par un conflit de sentiments, fortement attiré par la littérature et le désir d'exprimer un moi qui ne se connaît pas encore bien, Lawrence entre à University College en septembre 1906. On comprend que dans ces conditions il n'ait pas trouvé dans ses études ni chez ses professeurs la solution des problèmes qui, par leur acuité, par leur importance affective, passent au premier plan dans sa conscience. Ces deux années ont été pour lui une « pure désillusion, au lieu d'un vivant contact avec des hommes »[1]. Il faut toutefois voir d'assez près quels avantages matériels et intellectuels il a pu retirer de ce séjour à l'Université.

Il y entra comme élève de l'Ecole Normale attachée depuis 1904 à la plupart des Collèges des nouvelles Universités anglaises. Ayant réussi à la *Matriculation*, il avait le choix d'y faire trois ans d'études en vue d'obtenir le titre de *Bachelor* de l'Université de Londres (Nottingham n'ayant pas alors de Charte Royale autorisant à décerner des grades) ou bien de se préparer en deux ans seulement au *Teacher's Certificate*, diplôme correspondant à peu près à notre ancien Brevet Supérieur. Les meilleurs élèves des écoles normales pouvaient ainsi se spécialiser quelque peu, et ajouter un titre reconnu à leur diplôme de pédagogie. Lawrence aurait dû normalement devenir un *Three Year Student*, et se préparer au B.A. ; mais, ignorant totalement le latin, il lui fallait l'apprendre pour son premier examen conduisant au B.A., l'*Inter-*

1. *Autobiographical Sketch, Ass. Art.* 148.

mediate. Le directeur de l'Ecole Normale lui promit de s'occuper spécialement de son latin, et Lawrence prit quelques leçons particulières avec le Ministre de la *Congregationalist Chapel* d'Eastwood. Au bout d'un trimestre il abandonna latin et B.A. pour se borner à la préparation du *Teacher's Certificate*[2]. Il préférait consacrer à la littérature tout le temps dont il pouvait disposer ; peut-être la perspective de pouvoir gagner sa vie un an plus tôt ne fut-elle pas tout à fait étrangère à cette décision.

Nous savons avec assez de précision ce que furent ses études, et nous publions (Appendice II) les sections du programme du *Teacher's Certificate* pour 1908 qui nous renseignent utilement sur le niveau de cet examen. Une brève analyse de ce programme suffira ici.

Les règlements des Ecoles Normales spécifient que les étudiants qui suivent les cours pour deux ans doivent « poursuivre leur éducation générale tout en recevant une préparation spéciale à la profession de leur choix »[3]. Certaines des matières au programme ne font pas l'objet d'un examen du *Board of Education*, les élèves étant jugés sur les notes de leurs deux ans d'études ; ces matières sont : Dessin, Lecture et Récitation, Chant, Pratique de l'Enseignement, et Eléments de Sciences[4]. Une session a lieu en juillet pour les autres matières : Langue, Littérature et Composition anglaises, Eléments de Mathématiques (Arithmétique comprise), Histoire et géographie, Théorie de la Musique, et Principes de Pédagogie, auxquelles peuvent s'ajouter deux matières choisies par l'étudiant parmi les suivantes : Littérature anglaise, Pédagogie, Histoire, Géographie, Latin, Grec, Français, Allemand, Italien, Espagnol, Gallois, Hébreu, Mathématiques, Physique, Chimie, Botanique, Hygiène, Agriculture, Dessin, Musique. Le niveau de ces sujets facultatifs est naturellement plus élevé que celui des autres matières[5].

La musique et le dessin ne nous retiendrons pas : le chant semble avoir eu pour Lawrence beaucoup de séduction, et il manifestera toujours par la suite un goût très vif pour la musique[6]. Ses tableaux de jeunesse, reproduits dans le livre de

---

2. E.T. 75-76.

3. Board of Education. *Regulations for the Training of Teachers and for the Examination of Students in Training Colleges.* 1906. *Prefatory Memorandum*, p. VII. (Voir Appendice II.)

4. *Op. cit.* 8 et 11. Sections 15 et 23.

5. *Op. cit.* 8. Sections 16 et 17, p. 12, sections 24 et 25, p. 50. *Appendix D.*

6. E.T. 80. « The subject he enjoyed most of all in College was music, which of course was singing ; he liked the folk songs, particularly the ballad of « Henry Martin » and « I sowed the seeds of love ». We bought the song book in use at College, « A Golden Treasury of Song », and had great times singing « I triumph, I triumph », « The Lay of the Imprisoned Huntsman », the « Hymn to Music », and practically everything in the book ». Cf. E.L. 52-53 ; *White Peacock*, pp. 23, 39, 80, 82, 169, 378, 419, 433, 446, 460. *The Trespasser* a pour héros deux violonistes ; Aaron Sysson (*Aaron's Rod*) est un flûtiste, etc.

Mrs Clarke, sont de simples esquisses d'après nature, ou des copies de tableaux, qui indiquent du talent ; ils prouvent en tout cas l'intérêt que portait Lawrence à un art qu'il pratiquera toute sa vie [7].

En pédagogie, les étudiants avaient le choix entre quatre programmes dont les uns, d'un niveau moins élevé, insistaient davantage sur la pratique ; d'autres portaient avant tout sur la théorie, la psychologie et la logique. Lawrence semble avoir suivi le programme n° 2, comprenant : psychologie élémentaire ; éléments de logique ; influence de l'école sur le caractère ; organisation scolaire ; méthodes d'enseignement ; hygiène ; mouvements et idées dans l'Enseignement primaire en Angleterre depuis 1839 [8]. Il dut par conséquent étudier de près la théorie de la connaissance, les méthodes d'enseignement, et les idées courantes sur la pédagogie. Nous savons d'autre part [9] qu'il lut deux ouvrages figurant au programme de l'examen de Jessie, *Home and School Life* de T.G. Rooper (1896, réédition en 1907) et *The Herbartian Psychology applied to Education* de J. Adams (1897).

En littérature anglaise, quatre plans d'études s'offraient à son choix, chacun d'eux correspondant à un programme d'histoire. Tous comprenaient une anthologie de poésie ; or Lawrence connaissait déjà bien Palgrave. Soit que le Collège ne préparât que celui-ci, soit qu'il lui plût particulièrement, il choisit le premier, qui prescrivait comme lectures générales : *Macbeth* ; le premier livre de la *Faerie Queene* ; Macaulay, *Essay on Bacon* ; Kingsley, *Westward Ho !* ; une traduction anglaise de l'*Utopia* de More, et les *Mémoires* du Colonel Hutchinson. Une étude détaillée devait porter sur *A Midsummer Night's Dream, Comus, Lycidas, Arcades* et *Areopagitica,* et un certain nombre d'Essais de Bacon. A cette étude de la littérature s'ajoutait un aperçu de la structure et de l'histoire de la langue anglaise [10]. Il n'y avait rien dans ce programme de bien nouveau pour Lawrence, déjà très familiarisé avec la poésie et la prose anglaises. Il devait cependant s'attacher d'un peu plus près qu'il n'avait pu le faire jusqu'alors à l'étude de la littérature de la Renaissance. Il connaîtra assez bien cette période et il reviendra volontiers sur

---

7. E.L. après la page 269. Cf. infra III, 81-82.

8. Ursula Brangwen (*Rw*, p. 407) étudie, sous le nom de *theory of education, the very stuff of knowledge* : il s'agit donc bien de la Psychologie et de la Logique. Une lettre de Jessie Chambers confirme notre impression (n° 17).

9. Lettre n° 17 de Jessie Chambers. Pour Herbart, cf. E.L. pp. 249-268, une conférence intitulée *Art and the Individual,* faite en 1908 devant un petit groupe d'amis à Eastwood. Cf. CL. 20.

10. *Regulations...*, etc. *Appendix C*, 39. Lawrence a suivi en histoire le cours n° 1 (cf. infra p. 68 et note 13). Il a donc dû suivre le cours correspondant en Littérature anglaise. En outre, Jessie Chambers nous dit qu'il a dû, malgré lui, étudier les *Essays* de Bacon qu'il n'aimait pas.

certains aspects de l'histoire et de la littérature du XVI[e] siècle anglais [11].

Cependant ni en pédagogie ni en anglais, Lawrence n'obtint de *distinction*, honneur accordé pour chaque sujet aux candidats ayant atteint plus de quatre-vingts pour cent du total des points. Jessie Chambers se souvient qu'il fut quelque peu déçu de ne pas voir ses efforts littéraires récompensés. Ce fut en mathématiques, en histoire et géographie, et dans ses deux sujets facultatifs, la botanique et le français qu'il se distingua [12].

Lawrence avait été fort en mathématiques dès le lycée. Pour l'histoire et la géographie, il attribuait sa mention à la lecture du livre de Motley, *The Rise of the Dutch Republic :* il avait donc choisi le Programme I : Etude générale de l'Histoire d'Angleterre de Henri VII à Cromwell, avec étude spéciale de l'une de ces périodes : Edouard VI et Marie Tudor ; Elizabeth ; La Guerre Civile (1642-1648), et Le Protectorat ; c'est en effet avec cette période que coïncide en partie l'œuvre de Motley. Vers le même temps il avait lu aussi *The Conquest of Peru* de Prescott [13].

Les sujets facultatifs qu'il choisit nous renseignent bien mieux que les autres sur ses goûts et ses tendances. Il abandonna vite le latin : aussi sommes-nous quelque peu surpris de lire sous la plume de Jessie Chambers qu'il traduisait les Géorgiques à livre ouvert pour Alan, dans les intervalles de leurs travaux champêtres [14]. A Croydon, il se mit à terminer ses lettres par *Jamque Vale :* expression grecque, dit-il, qui signifiait *Farewell, already and so soon* (sic) [15]. Si quelques citations parsemées dans *The White Peacock* indiquent qu'il jugeait bon de faire parade de son savoir, par contre les traductions des citations latines qu'il a crayonnées en marge de son Schopenhauer prouvent que sa connaissance du latin était pour le moins fort élémentaire [16].

La botanique l'a également captivé. Le fait qu'une nouvelle amie, Louie Burrows, l'étudiait elle aussi n'y est peut-être pas étranger : mais l'inverse pourrait bien être aussi vrai. Dès l'adolescence Lawrence avait adoré les plantes, leur soudaine poussée au

---

11. Cf. Livre II. Chapitre V. *Twilight in Italy.*

12. Board of Education. *List of Training College Students who completed their periods atforaining on 31st July 1908, and are qualified by examination for recognition as Certitc fied Teachers.* 1908. Publié en 1909. Voir sous : *Nottingham (Men)* : Lawrence, David. Compulsory subjects passed with distinction : Mathematics, History and Geography. Optional subjects passed with Distinction : French, Botany.

13. E.T. 82 et E.T. (I), 43.

14. E.T. 107.

15. MS. I, 70.

16. A la page 170. « *Amor est titillatio, concomitante idea causae externae* » (Spinoza, Eth. IV, prop. 44) est traduit par « Love is a tickling, *therefore* (sic) accompanied by some external influence. »

printemps, le mystère de leur floraison. Au cours de ses promenades il était toujours sur le qui-vive, pour découvrir et montrer à ses amis « la première primevère, ou les ravissantes fleurs mâles et femelles du mélèze » [17]. Ursula Brangwen finit par ne plus trouver de plaisir que dans la botanique :

> Tout à coup elle abandonna le français. Elle se présenterait aux *Honours* en botanique. *C'était la seule étude vivante à ses yeux.* Elle avait pénétré dans la vie des plantes. Elle était *fascinée par les étranges lois du monde végétal.* Elle y trouvait *un aperçu de quelque chose fonctionnant complètement en dehors des buts du monde des hommes* [18].

Le programme portait sur l'ensemble de la vie des plantes, avec études spéciales de la reproduction, de la nutrition et de l'adaptation au milieu. Lawrence cherchait-il déjà dans cette étude l'oubli des problèmes humains, de ses propres difficultés dues à cette vie mentale, à cette connaissance qui déjà lui paraissait empiéter sur la vie végétative et animale ? Trouve-t-il dans la création végétale l'attirance d'un « ailleurs », d'un monde où sa fantaisie peut se donner libre cours ? Envie-t-il déjà une sexualité libérée de l'esprit ? Les germes de ces idées se retrouvent dans son œuvre contemporaine de ces années d'études, mais sans qu'il soit possible de dire avec certitude dans quelle mesure ils se sont développés à cette époque.

Le français est, comme la botanique, une passion de jeunesse. Lawrence l'a appris au lycée, y a travaillé pendant ses années de *Pupil Teacher*, l'a enseigné à Jessie. Leurs lectures ont commencé par des œuvres relativement simples, *Picciola, Jettatura, Un Philosophe sous les Toits.* Plus tard vinrent *Pêcheur d'Islande,* les *Lettres de mon Moulin ;* puis les grands maîtres : Balzac, Flaubert, Maupassant. A cette liste s'ajouteront George Sand, Musset, Anatole France, lus à Croydon, « et sans doute beaucoup d'autres » dont Jessie « ne sut jamais rien » [19]. Dans *The White Peacock,* Lawrence mentionne *Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre,* Maeterlinck, Maupassant ; dans *Sons and Lovers, Tartarin, la Vie de Jésus,* Verlaine et Baudelaire [20].

Ces lectures, qui débordent d'ailleurs de part et d'autre ses années d'Université, dépassent largement le programme du *Teacher's Certificate,* qui ne prescrivait en effet aucun auteur ni aucune œuvre, ni même l'étude de l'histoire littéraire de la France. L'examen portait uniquement sur la connaissance de la langue, mise à l'épreuve par des versions et un thème de difficulté

---

17. E.L. 48.
18. Rw. 411 ; cf. aussi 408.
19. E.T. 107 et E.T. (I) 41.
20. Wh.P. 230, 456 et 394, 424 ; S. & L. 224, 227, 190, 209. Letters, 21. Cf. infra III, p. 73.

moyenne[21]. Il n'y a donc rien de scolaire dans l'intérêt que Lawrence porte au français, et il devait, par ses lectures, se trouver bien au-dessus du niveau moyen de ses camarades.

Comme pour la botanique, il semble attiré par ce qu'il y a, chez les Français et dans leur langue, de *différent* de son milieu, dont il veut se distinguer. Il dit un jour à Miriam : « Si, comme il est probable, les Anglais n'aiment pas ce que j'écris, j'irai vivre en France et j'écrirai pour les Français. »[22] Il lui plaît de s'imaginer qu'il a pour ancêtre un émigré. Il emploie le français comme « langue privée » avec Jessie : il écrit sur un livre qu'il lui donne : *Pour la Curieuse*, et s'amuse de voir sa famille intriguée par cette énigmatique dédicace[23]. En marge d'un passage du Schopenhauer de Jessie il écrit : « Qu'en pensez-vous ? »[24] il exige qu'elle tienne en français un journal de ses pensées[25]. Faut-il voir là encore un besoin d'évasion, de jeu ? La langue étrangère est-elle pour lui un système d'expression qui lui permet d'échapper à son milieu ? Lettie, dans *The White Peacock*, ne manque pas une occasion de parler français, se fait à elle-même de longs discours dans cette langue, devant des simples qui n'en peuvent mais[26]. Plus tard, souvent Lawrence terminera, ou même commencera, ses lettres par une formule en langue étrangère[27], petit jeu certes bien innocent, mais qui semble indiquer le besoin d'évasion, une tendance à ne pas prendre les choses au sérieux, un refus de toute continuité dans l'expression. Bien plus, écrivant à un correspondant dont il n'a aucune raison de supposer qu'il sache l'italien, il lui confie dans cette langue un sentiment profond, comme s'il n'osait écrire cette confession dans une langue où elle lui paraîtrait trop nue[28].

Lawrence, venu à University College à un âge où la majorité des étudiants en sortent, et ayant choisi le *Teacher's Certificate* au lieu du B.A., se trouva mêlé à des camarades moins doués certes

---

21. *Regulations*, etc. Appendix D, p. 51. Voir Appendice II.
22. E.T. (I) 40-41, E.T. 106.
23. E.T. 135.
24. Nous avons vu cette question, page 177 de l'exemplaire de Schopenhauer, en face de ce passage : « Because the kernel of passionate love turns on the anticipation of the child to be born and its nature, it is quite possible for friendship, without any admixture of sexual love, to exist between two young, good-looking people of different sex, if there is perfect fitness of temperament and intellectual capacity. In fact, a certain aversion for each other may exist also. The reason of this is that à child begotten by them would physically or mentally have discordant qualities... ». Cf. E.T. 134.
25. E.T. 135. Cf. infra, pp. 79 et ss.
26. Wh.P. 33, 46, 47. De même dans *The Soiled Rose* (*Forum*, March 1913) (qui est devenu *The Shades of Spring* — *Pruss. Off.*), Syson (Lawrence) cite pour Hilda (Miriam) des vers de *Colloque Sentimental*, devant le garde-chasse Pilbeam, fiancé à Hilda Cf. *Pruss. Off.* 172. Voir infra, ch. IV, p. 108.
27. Cf. *Not I, but the Wind*, passim ; surtout p. 192. CL 110, 137, 142, 188, 205, 336, 524, 528, etc.
28. CL. 1100.

pour la plupart, moins développés et moins sérieux que lui. Le niveau des études dut lui paraître fort bas, étant donné la culture qu'il avait acquise entre sa seizième et sa vingt et unième années. Il est certain qu'il y fut quelque peu dépaysé, et qu'il ne rencontra pas des maîtres disposés à s'occuper spécialement d'un élève unique et original. Il y avait fatalement dans ces Universités nouvelles quelque chose de plus impersonnel, de plus mécanique que dans celles d'Oxford ou de Cambridge, de par la nécessité où l'on s'y trouvait de dispenser l'enseignement par groupes plutôt qu'individuellement. Au lieu d'entrer dans le système de son Université, de s'y donner tout entier et de chercher à en étendre les avantages par le don de sa personnalité, Lawrence semble, en timide, s'être tenu à l'écart. Il a plus tard vivement critiqué University College, sans avoir eu l'occasion peut-être de bien comprendre les difficultés auxquelles se heurtaient ses maîtres, et aussi sans se rendre compte que, surtout alors, il avait moins que tout autre le droit d'attaquer une institution à laquelle il devait tant.

Il ne se consola jamais d'une première déception. Dans une composition d'anglais ayant pour titre *L'Automne,* il avait déployé toutes les ressources de son jeune talent descriptif. Son travail lui fut rendu tout barré d'encre rouge, couvert de corrections de style et de remarques lancées de très haut par la vieille demoiselle chargée du cours d'anglais [29] : les larmes aux yeux, il lut à Jessie ses annotations. Il sentit que les élèves du « cours normal » étaient traités comme des écoliers, et souffrit de voir son talent méconnu par des professeurs à qui il ne reconnaissait pas le droit de le juger.

Traité comme une unité d'un troupeau alors qu'il aurait voulu être choisi comme le disciple d'un maître vénéré, il verra dans l'Université le même principe de mort que dans la fabrique et l'école : tout y est mécanique, rien n'y vit. L'institution tue l'esprit qui l'a fait naître. C'est l'éternelle désillusion du mystique épris d'absolu, devant l'Eglise qui existe dans le relatif. Lawrence a retracé cette histoire dans la vie d'étudiante d'Ursula Brangwen. La déception commence au contact des condisciples :

> Elle aurait voulu que tous les étudiants soient imbus d'un esprit élevé et pur, elle aurait voulu qu'ils ne disent que des choses réelles, sincères, elle souhaitait leur voir des visages calmes et lumineux comme ceux des nonnes et des moines.
>
> Hélas ! les jeunes filles bavardaient et ricanaient nerveusement, elles songeaient trop à leur toilette et se frisaient les cheveux, les jeunes gens avaient un air plat et rustaud [30].

Aux yeux d'Ursula, la sainteté du savoir imprégnait pourtant encore ce bâtiment en faux gothique, supérieur tout de même à

29. E.T. 78.
30. Rw. 406.

la platitude environnante. Loin du monde et hors du temps dans ce milieu médiéval, elle écoutait « l'écho du savoir remplissant le silence éternel ».

> Elle ne voulait pas considérer les professeurs comme des hommes, des hommes ordinaires qui mangeraient du lard et enfileraient leurs bottines avant de venir au Collège. Ils étaient, dans leurs robes noires, les prêtres du savoir, servant à jamais leur dieu dans un temple retiré et tranquille. Ils étaient les initiés, et le commencement et la fin du mystère étaient confiés à leur garde [31].

La désillusion est d'autant plus accablante que l'espoir était démesuré. Ursula passe de l'absolu de l'espérance à la totalité de la négation. Dès la seconde année ses études perdent pour elle tout intérêt :

> Les professeurs n'étaient pas des prêtres initiés aux profonds mystères de la vie et du savoir. Ils n'étaient après tout que des intermédiaires détaillant des marchandises auxquelles ils étaient si habitués qu'ils n'y pensaient plus... Toute vie s'éteignit dans ses études, elle ne savait pourquoi. Mais le tout semblait fausseté et imposture ; fausses arches gothiques, fausse paix, fausse latinité, fausse dignité française, fausse naïveté de Chaucer. C'était un magasin de bric-à-brac où l'on achetait son équipement pour un examen. Ceci n'était qu'une petite annexe des fabriques de la ville..., un petit atelier d'apprentissage où l'on se préparait un peu plus à gagner de l'argent. Le collège lui-même était un petit laboratoire mal tenu, travaillant pour l'usine [32].

Cette forme extrême de la désillusion est-elle chez Lawrence contemporaine des ses années d'Université ? N'a-t-il pas forcé la note en écrivant *The Rainbow*, de 1913 à 1915, après la rupture définitive avec l'enseignement et le monde de Nottingham ? Il se peut, bien que l'expérience d'Ursula représente en gros, partout où le contrôle est possible, celle de son créateur : les âges sont les mêmes, les grandes lignes de leur expérience identiques. Il est indubitable que la déception de Lawrence se cristallisa autour de son désir insatisfait de trouver chez ses professeurs un guide, un maître, un contact personnel avec un homme respecté et aimé. Seul son professeur de français, Ernest Weekley, lui imposait ce respect et cette admiration. Il déclarait à Jessie : « C'est mon prof favori... C'est le seul gentleman de la bande. » [33]

N'exagérons pourtant pas cette désillusion : Lawrence réussit brillamment à son examen. Il retirait de ces deux années d'études

---

31. R.W. 407.

32. R.W. 410. Cf. aussi *Pansies*, p. 80 : *Nottingham's New University.*

33. Lettre de Jessie Chambers, en réponse à la question n° 4 : voir Appendice IV. (Cf. E.T. 76) : « He's my favourite Pro... He's the only gentleman among the lot ». Jessie Chambers ajoute : « He was most acutely disappointed in the personnel of the college staff. He had hoped for a lead of some kind, for some fruitful personal contact. I remember

l'avantage matériel appréciable de pouvoir obtenir un poste relativement bien payé. Il est vrai que cela n'a pas à ses yeux l'importance que d'autres pourraient y attacher. Mais il paraît avoir été en outre assez fier de sa culture, en particulier de sa connaissance du français [34]. Il arrive plus d'une fois au narrateur, Cyril, dans *The White Peacock*, de manifester une joie presque insolente en songeant à la supériorité de son instruction sur celle du jeune fermier George [35]. Lettie joue avec coquetterie de l'assurance que donne la culture ; de même Ursula Brangwen dans ses rapports avec le fermier Anthony Schofield [36]. Partout Lawrence étale son savoir dans son premier roman [37]. Une photographie de lui prise vers ce moment, dit-il, a été appelée *the portrait of an intellectual prig* [38]. Ne faut-il pas croire que le Lawrence de 1913, revoyant son moi d'autrefois, a fortement exagéré sa désillusion pour se laver de ce soupçon de naïve fatuité ? « Rien n'est si haïssable que le moi que l'on vient de quitter », dit-il en 1911 [39] : peut-être est-ce cette haine qui l'a poussé à reconstruire son moi dans *The Rainbow* de façon à l'harmoniser davantage avec ses conceptions du moment.

---

his saying to me wistfully before entering college, « Surely one should get *something* from those men, » i.e., the tutors. The truth was that he got nothing, he made no personal contact with any member of the staff ».

Cette impression est confirmée par un passage de *A Collier's Friday Night* (pp. 37-38) qui marque, dès 1909, la désillusion en termes assez violents.

Par un au moins de ses maîtres, Lawrence avait été jugé avec une clairvoyance qui fait honneur au système qu'il a si violemment et si injustement critiqué. Nous devons à l'amabilité de M. J. D. Chambers, de Nottingham University College, le rapport suivant, presque prophétique à plus d'un égard, rédigé par le professeur qui avait dirigé ses études :

« Well-read, scholarly and refined, Mr L. will make an excellent teacher if he gets into the right place. His work at present is uneven, according to the ordinary standards, owing to his lack of experience of the elementary schoolboy and his management. He would be quite unsuitable for a large class of boys in a rough district ; he would not have sufficient persistence and enthusiasm but would become disgusted.

Mr L's strong bias is towards the humanistic subjects, and at times boys' interest in such lessons is intense. Intelligence however is cultivated in lessons on all subjects by the treatment, especially the questions, the defect being a want of that persistent driving home and recapitulation which are necessary — like many intelligent teachers Mr L tends to teach the best pupils exclusively. Though very fluent he sometimes has an obvious difficulty in finding words suitably simple. He is emphatically a teacher of upper classes.

Mr L. is fastidious in taste, and while working splendidly at anything that interests him would perhaps easily tire amid the tedium and discouragements of the average classroom. With an upper class in a good school or in a higher school he could do work quite unusually good, especially if allowed a very free hand. »

34. Cf. supra, III, p. 69.

35. Wh.P. I. 6. p. 90. Cyril fait l'éducation de son ami George. Cf. aussi Ib. I, Ch. III ; et Ch. IX, pp. 173-174.

36. Rw, Ch. XIV : *The Widening Circle.*

37. Cf. Supra III, 68, infra, p. 108. et ss.

38. *A Modern Lover*, dans le volume de ce titre, 22.

39. *Mod. Lov.* 19.

Lawrence habitait toujours Eastwood, d'où il allait chaque jour au College. Il continuait donc de voir souvent Jessie ; tous deux poursuivaient leur commune exploration des chefs-d'œuvre littéraires ; ils arrivaient peu à peu aux maîtres de l'époque contemporaine. Chez les Chambers, autour de la table, ils lisaient *Rosmersholm, La Dame de la Mer, Hedda Gabler ;* Bert admirait, dans le *Lavengro* de Borrow, l'inextricable mélange de l'autobiographie et de l'invention, se demandant s'il pourrait un jour l'imiter. Les vers et la prose de Meredith, Gissing, Hardy formaient « la toile de fond de leur vie ». Les poètes restaient en honneur : en particulier Browning, avec *Paracelsus, The Ring and the Book,* et surtout des poèmes plus courts, lus et relus par les deux jeunes gens : *Andrea del Sarto, One Word More, Porphyria's Lover, Any Wife to Any Husband, Never the Time and Place, Rabbi ben Ezra*[40].

Ainsi tout un aspect de la culture de Lawrence est intimement lié à ses relations avec Jessie Chambers. C'est autour des problèmes de sa vie sentimentale, plutôt que de ses études, que se forment certains traits définitifs de son caractère et de son intelligence. Si University College lui a fourni la matière de ses connaissances, la forme dans laquelle il les a moulées vient de son cœur, où se perpétue le conflit des sentiments. Au moment d'une puberté qui semble avoir été lente et tardive, il s'y ajoute le conflit des idées reçues et de la sensualité.

Puritanisme et sensualité

Après la scène du lundi de Pâques de 1906, l'attitude de Lawrence envers Jessie devient difficile à comprendre, du moins dans *Sons and Lovers,* où les événements ne sont presque plus jamais présentés sans une interprétation qui les fausse. Les chapitres VII et VIII en particulier renferment mille obscurités.

Ayant expliqué à Jessie qu'il ne s'agissait entre eux deux que d'amitié, Bert crut pouvoir continuer ses visites comme par le passé. Il est significatif qu'il lui ait offert de se fiancer à elle *si elle l'aimait d'amour :* si elle avait eu l'audace et la force de l'arracher à l'influence de sa famille, l'aurait-il accepté ? Ne se rendait-il pas du tout compte de son amour pour elle, ou bien voulait-il rejeter sur elle la responsabilité d'une décision ? Il se contenta en tous cas d'une situation équivoque faite pour tourmenter la jeune fille plus qu'une franche rupture. Partagé entre son affection filiale et son amitié amoureuse, il prit le parti des velléitaires, qui est de ne rien faire et d'espérer que tout s'arrangera. Nous le voyons pour la première fois tiraillé en sens inverses

40. E.T. 108, 110, etc. E.T. (I) 42-43.

par deux affections, incapable de prendre une décision et d'agir comme bon lui semble. C'est le premier pas dans la voie des faibles, qu'il ne quittera plus jamais. A un moment critique de son développement psychique, lorsqu'il devrait agir en homme qui sait ce qu'il veut et prend ses propres résolutions, il obéit aux ordres de sa mère, et cela, en des matières où nul respect filial ne peut suppléer à un choix personnel. Voilà dans quel sens précis l'on peut parler de « fixation à la mère ». Lawrence conserve une attitude infantile là où il faudrait agir en adulte, en être autonome capable de choix. Lui qui accuse Miriam de romantisme, ne se rend pas compte que c'est lui-même le vrai romantique, si ce mot désigne un être qui refuse de choisir, qui veut *have his cake and eat it*. La Miriam de *Sons and Lovers* apparaît au contraire comme essentiellement rationnelle et saine en face du sentimental Paul Morel.

Jusqu'à 1909 et même 1910 il va tourner craintivement autour de l'amour comme un chien errant autour d'un os qu'on lui tend et qu'il n'ose saisir. Le déséquilibre entre ses aspirations et ses actes va se prolonger et se transformer en habitude. La vie exige de lui une adaptation à de nouvelles conditions d'existence ; il remet indéfiniment l'ajustement nécessaire, tourmenté par des timidités et des hontes qu'il mettra des années à surmonter. A peu près ignorant, semble-t-il, des faits normaux de la sexualité, il est incapable de sanctionner par un jugement sain et clair de son intelligence les phénomènes qui se produisent en lui.

Si l'on en croit Lawrence, Jessie aurait été prise de honte à la pensée qu'elle pouvait l'aimer d'amour. Elle aurait satisfait sa conscience en priant Dieu de le lui faire aimer dans un esprit de sacrifice :

> Mais, Seigneur, si Ta volonté est que je l'aime, fais que je l'aime comme le ferait le Christ, qui mourut pour sauver les âmes des hommes. Fais-le-moi aimer magnifiquement, parce qu'il est Ton fils [41].

Jessie est après tout seule juge de la vérité de cette prière, que rien dans son récit ne vient corroborer. En ne lui offrant que l'amitié, Lawrence lui laissait-il d'ailleurs une autre possibilité que celle du sacrifice ? Elle devait naturellement s'efforcer de sublimer sa passion, chose relativement facile à une jeune fille. Les contacts physiques qu'elle pouvait avoir avec son ami n'avaient pour elle qu'une très vague et très innocente signification.

Lawrence au contraire, toujours sur ses gardes avec elle après les avertissements de sa mère, semble n'avoir pu supporter le moindre attouchement. Ce farouche puritain veut se cacher le

41. S. & L. 172.

désir qui monte en lui et qui le remplit de honte ; il cherche à le sublimer afin de ne pas s'avouer le conflit de son amour filial et de sa passion. Mais il ne parvient guère à réprimer son désir, et souffre de le faire comme de ne pas y réussir tout à fait. Sans doute est-ce ainsi qu'il faut comprendre ce passage :

> Parfois, quand ils se promenaient ensemble, elle glissait timidement son bras sous celui de Paul. Mais il le prenait toujours mal, et elle le savait. Ce geste causait en lui un violent conflit. Avec Miriam il était toujours sur le plan élevé de l'abstraction, le feu naturel de son amour transmué en la fine vapeur de la pensée. Elle le voulait ainsi. S'il était gai, et, comme elle disait, frivole, elle attendait qu'il lui revînt, jusqu'à ce que le changement se soit de nouveau produit en lui, et qu'il soit de nouveau à lutter avec sa propre âme, fronçant le sourcil dans son désir passionné de comprendre. Et dans cette passion de compréhension, l'âme de Miriam était proche de la sienne ; elle l'avait tout à elle. Mais il fallait d'abord qu'elle le rendît abstrait.
>
> Alors, si elle passait son bras dans le sien, cela lui causait presque une torture. Sa conscience semblait se déchirer. L'endroit où elle le touchait devenait brûlant comme sous une friction. C'était comme une lutte mortelle en lui, et il devenait cruel pour elle [42].

Etait-ce elle qui « le voulait ainsi » ? Elle affirme au contraire que

> si elle avait fait tant que mettre un doigt sur sa manche, elle aurait été repoussée comme la tentation incarnée : quelle tentation ? elle ne le savait même pas [43].

En août 1906 elle alla passer quinze jours de vacances avec les Lawrence à Mablethorpe dans le Lincolnshire [44]. Une scène étrange, qui se reproduisit deux fois encore au cours d'autres vacances au bord de la mer, laissa dans sa mémoire une trace ineffaçable. Devant un lever de lune orangé, une vague de désir physique semble avoir envahi Lawrence [45]. Surprise par son attitude, elle lui demanda ce qu'il avait :

> Il se tourna pour la regarder. Elle était debout à son côté, à jamais dans l'ombre. Son visage, couvert par la tache sombre de son chapeau, l'observait sans être vu. Mais elle méditait. Elle était légèrement effrayée, profondément et religieusement émue. C'était l'état où elle était à son mieux, et contre lequel il était impuissant. Le sang de Paul était concentré dans sa poitrine comme une flamme. Mais il ne pouvait pas traverser ce qui les séparait. Son sang jetait des éclairs. Mais d'une façon ou d'une autre elle les ignorait. Elle

---

42. S. & L. 173-174.
43. MS. I, 46.
44. E.L. 61-65 ; S. & L. 175-180 ; E.T. 126 et ss.
45. S. & L. 178.

attendait de lui quelque état d'émotion religieuse. Toujours dans l'attente, elle était à demi consciente de son trouble, et le regardait, inquiète.

« Qu'est-ce ? murmura-t-elle de nouveau.

— C'est la lune, répondit-il en fronçant le sourcil.

— Oui, répondit-elle. N'est-elle pas merveilleuse ? » Elle était curieuse de savoir ce qu'il avait. La crise était passée.

Il ne savait pas lui-même ce que c'était. Il était naturellement si jeune, et leur intimité si abstraite, *qu'il ne savait pas qu'il voulait l'écraser contre sa poitrine pour soulager la douleur qu'il y ressentait. Il avait peur d'elle.* Le fait qu'il pourrait la désirer comme un homme désire une femme *avait chez lui été supprimé, réduit à l'état de honte.* Lorsqu'elle avait reculé, convulsée et repliée sur elle-même, torturée, à la pensée d'une telle chose, il avait tressailli jusqu'au tréfonds de l'âme. Et maintenant, cette « pureté » empêchait même leur premier baiser d'amour. On eut dit qu'elle pouvait à peine supporter le choc de l'amour physique, même d'un baiser passionné, et alors, *lui, était trop timide et trop sensitif pour le lui donner.*

Comme ils marchaient le long de la sombre prairie marécageuse, il observa la lune et ne parla pas. Elle allait à côté de lui de son pas lent. Il la détestait, car elle semblait en quelque façon le forcer à se mépriser lui-même [46].

Lawrence adolescent est donc torturé par des désirs qu'il ne peut satisfaire. Il ne veut même pas s'avouer qu'il aime Jessie ; trop délicat pour se contenter de vulgaires aventures d'ailleurs peu accessibles [47], habitué dès l'enfance à la fréquentation de sa mère et de ses sœurs plutôt qu'à des amitiés masculines, élevé par sa mère dans le « respect » de la femme, il n'arrive pas à s'adapter à ses besoins nouveaux. Le puritanisme du milieu ne pouvait qu'aggraver ces prédispositions, naturelles ou acquises, à la timidité auprès des femmes. Et si Lawrence trouve le moyen de ne satisfaire ni sa mère ni son amie et encore moins lui-même, nous le voyons par contre en lutte contre les principes religieux et moraux dans lesquels il a grandi. Il finira, assez tardivement, par trouver une espèce de solution à ses conflits intimes dans le rejet de la moralité puritaine, et dans la croyance que l'abandon à la sensualité le conduira à la terre promise.

A quel moment perdit-il sa foi chrétienne pour s'en tenir à ce qu'il appelle fort justement un « agnosticisme religieux » ? [48] L'article intitulé *Hymns in a Man's Life* affirme qu'il avait perdu la foi à seize ans [49]. Il est bien plus vraisemblable que c'est

---

46. S. & L. 179. En regard de cette transposition poétique d'une scène vécue, il convient de placer le récit qu'en fait Miriam, plus précis, et qui fait mieux comprendre ce qui se passe. Cf. Appendice IV, 4.

47. Cf. infra, Ch. IV, 96-97, n. 52 ; 94 et ss.

48. S. & L. 227.

49. *Ass. Art.* p. 159.

entre vingt et vingt-deux ans, c'est-à-dire pendant ses années de *College,* que se place la crise religieuse [50]. C'est à vingt et un ans que Paul Morel « commençait à douter de la foi orthodoxe » ; un an plus tard il en est à cet « agnosticisme religieux » que Lawrence appelle « *the Renan* Vie de Jésus *stage* » [51]. Même alors il restait profondément respectueux des choses de la foi [52].

Cette libération intellectuelle, assez lente, puisqu'elle n'agira sur la conduite de Lawrence que vers la fin de 1909 [53], est donc contemporaine des études à l'Université. Schopenhauer, lu vers cette époque, semble autant qu'aucun autre l'avoir poussé vers le doute. Lawrence a eu entre les mains une traduction assez imparfaite de certains Essais du philosophe allemand [54], il a pu y lire des essais ou fragments sur *Le Vide de l'Existence, Les Femmes, La Religion, La Métaphysique de l'amour* et *Le Suicide.* Il a surtout étudié de près l'essai sur la *Metaphysik der Geschlechtsliebe,* d'ailleurs quelque peu expurgé par la traductrice qui ne juge pas opportun de traduire *Geschlecht ;* il y a crayonné une traduction pour chacune des citations latines et allemandes ; il a parfois souligné un passage, ou mis une marque dans la marge. Nous reviendrons ailleurs [55] sur les traces manifestes de l'influence de Schopenhauer dans *The White Peacock.* Mais il est certain que le *Dialogue sur la Religion* n'a pu renforcer les doutes du jeune étudiant.

Vers le même moment, sans doute amené à ces lectures par ses travaux de psychologie et de botanique, Lawrence prend contact avec la pensée matérialiste de la seconde moitié du XIX[e] siècle : il lit *Man's Place in Nature,* de Huxley ; *l'Origine des Espèces ; l'Enigme de l'Univers* de Haeckel [56] ; les philosophes complètent cette éducation : Locke, Berkeley, Stuart Mill, Herbert Spencer, enfin William James, qui, avec Schopenhauer, paraît avoir fait sur Lawrence la plus forte impression [57].

La littérature française lui a, vers la même époque, dévoilé une conception de la vie profondément différente du puritanisme local. Elle a appuyé de tout son poids sur les tendances qui s'éveillaient en lui. La franchise, la largeur d'esprit en matière sexuelle,

---

50. Réponse de Jessie Chambers à la question n° 7, voir Appendice IV.

51. S. & L. 193, 227.

52. E.L. 47. Réponse de Jessie Chambers à la question n° 7 (appendice IV) : le frère de celle-ci ayant fait, après avoir communié, une plaisanterie sur la cérémonie, Lawrence en parut choqué. (Cf. E.T. 86.)

53. Cf. infra, Ch. IV, pp. 97 et ss.

54. *Essays of Schopenhauer, Translated by Mrs Rudolf Dircks ; With an Introduction.* The Walter Scott Publishing Co. Ltd., 1903.

55. Cf. infra, Ch. IV, p. 131-132

56. *Die Weltraetsel,* 1899. Traduction anglaise, 1900 : *The Riddle of the Universe.*

57. Jessie Chambers (E.T. 113) situe William James pendant la période de Nottingham. Cependant, *A Modern Lover* (p. 19) en place la lecture à Croydon. « Since then (le départ pour Londres) had come only Nietzsche and William James.»

d'un Balzac, d'un Flaubert, les obsessions d'un Maupassant, les raffinements et les violences de Baudelaire et de Verlaine, ont dû être pour lui une révélation. Aucun des écrivains anglais qu'il avait lus jusqu'ici, même les plus courageux et les plus pénétrants, même George Eliot et Thackeray, n'a osé présenter la nature humaine avec autant d'audace que nos romanciers et nos poètes du XIX[e] siècle. Questions de technique mises de côté, c'est bien là ce que Lawrence cherche dans leurs œuvres. Paul Morel se sert de Baudelaire et de Verlaine pour convertir Miriam au culte de la chair :

> Il lui fit copier *Le Balcon*, de Baudelaire. Puis il lui en fit la lecture. Sa voix, douce et caressante, devint presque brutale. Il avait une façon de se mordre les lèvres et de montrer les dents, avec une amertume passionnée, lorsqu'il était très ému... Elle ne comprenait pas pourquoi il se mettait dans un tel état de tumulte et de fureur. Cela la rendait malheureuse. Elle n'aimait pas Baudelaire, dans l'ensemble, ni Verlaine.
>
> *Behold her singing in the field*
> *Yon solitary highland lass.*
>
> Cela nourrissait le cœur de Miriam. Et aussi *Fair Ines*. Et :
>
> *It was a beauteous evening, calm and pure,*
> *And breathing holy quiet like a nun* [58].
>
> Ces vers-là lui ressemblaient. Et lui, il était là, à prononcer amèrement du fond de la gorge :
>
> *Tu te rappelleras la beauté des caresses* [59].

De même Lawrence apporte à son amie Maupassant, comme pour l'initier à ce monde des sens qui, s'imagine-t-il, est pour elle une terre inconnue et lointaine [60]. On dirait qu'il veuille extérioriser ses intimes combats, dans de tels efforts pour la gagner à une conception matérialiste de l'existence, comme s'il cherchait dans la conversion d'une autre, une preuve objective de la vérité de ces idées acquises.

La peinture a contribué, et dans le même sens que la littérature française, à cette évolution. Il n'est pas inutile de signaler ici que le Nottinghamshire est le comté d'Angleterre qui, propor-

---

58. Lawrence cite mal : est-ce à dessin ? On a peine à accuser un poète d'un tel manque d'oreille, et de style : Wordsworth a écrit :

« Behold her *single* in the field »... (The Reaper)

et

« It *is* a beauteous evening, calm and *free* :
The holy time is quiet as a nun. » (By the Sea)

« *Fair Ines* » est le poème de Thomas Hood.

59. S. & L. 209-210.

60. E.T. 107, 134.

tionnellement au reste du pays, a produit le plus d'artistes [61]. La ville de Nottingham possède un Musée assez riche dont la section de peinture n'est pas négligeable, et où se tiennent d'assez fréquentes expositions.

Lawrence avait reçu d'un dessinateur de poterie quelques leçons de peinture [62] et avait étudié le dessin à University College. Il fait de Paul Morel un peintre ; *The White Peacock* renferme de nombreuses allusions à des artistes anglais. Les reproductions que Lettie montre au jeune fermier sont pour lui une révélation. Surtout la reproduction d'une *Idylle* de Maurice Greiffenhagen [63], cadeau de Blanche Jennings, une nouvelle amie, représentant, dans un décor de fleurs et de verdure, un jeune homme basané et bien musclé, qui, vêtu d'une peau de bête, embrasse une jeune fille très blanche, assez raide dans le voile qui la drape. Elle détourne la tête, comme effrayée par ce baiser goulu. Excité par cette image, George s'enhardit presque jusqu'à déclarer à Lettie son désir [64]. Lawrence a dû trouver dans l'*Idylle* quelque chose de profondément satisfaisant, puisqu'il la copie à plusieurs reprises [65]. Les arts plastiques l'ont aidé à reconnaître la beauté du corps humain, à se libérer de la gêne puritaine devant les nudités.

Sa réaction devant Aubrey Beardsley est à cet égard caractéristique. Ayant découvert un recueil de ses gravures, Cyril en est profondément bouleversé :

> Je restai là à les regarder, et mon âme bondit sur cette nouveauté. J'étais déconcerté, émerveillé, fasciné comme à regret. Je les regardai longtemps, mais mon esprit, ou mon âme, ne voulait arriver à la moindre cohérence. J'étais fasciné et conquis, et cependant plein d'une opiniâtre résistance [66].

Il court aussitôt essayer sur Emily (c'est-à-dire Jessie) l'effet de ces nudités. Et George, le velléitaire, y trouve presque, encore une fois, le courage de demander la main de Lettie :

> Plus je regarde ces lignes nues, plus je la désire. Si elle voyait ces gravures, peut-être me voudrait-elle, je veux dire qu'elle sentirait son désir la traverser, clair et tranchant [67].

---

61. Havelock Ellis, *A Study of British Genius*, 173. Il faut sans doute attribuer cette particularité à la fois à une prédisposition locale — (Nottingham fut au XIVe siècle un grand centre d'art religieux ; la tradition, interrompue à la réforme, se serait renouée spontanément : cf. *Architectural Review*, April 1903, p. 143, cité par Havelock Ellis) — et à la concentration dans la région, aux XVIIIe et XIXe siècles, d'industries qui, comme celle de la dentelle, ont dû y attirer bon nombre de dessinateurs et réveiller un talent latent.

62. E.L. 66.

63. Musée de Liverpool.

64. Wh.P. 42-45.

65. Cf. E.L. 6e reproduction, après la page 269. Lawrence copie encore deux exemplaires de ce tableau en mars 1911, un pour sa sœur et un pour Louie. Cf. E.L. 84.

66. Wh.P. 243. Cf. E.T. 110.

67. Wh.P. 245.

Il y a plus qu'une simple coïncidence dans le fait que c'est au moment de l'éveil de ses sens que Lawrence commence à douter. Il faut y voir une indication bien claire de la nature de sa crise religieuse, qui, si elle se projette dans son intelligence, semble naître dans les profondeurs affectives. Si Lawrence lit des philosophes, ce n'est pas en vue d'une pénétration objective de leurs intentions. Il espère y trouver la réponse aux problèmes qui le préoccupent. Naïvement, il voit par exemple dans l'immatérialisme de Berkeley une solution temporaire à ses perplexités : « Si Dieu n'existe pas dans ma conscience, alors, pour moi, Dieu n'existe pas. » [68]. Il applique à Jessie le même raisonnement, moyen commode de se débarraser de toute responsabilité envers elle [69]. Comme l'évêque de Cloyne se serait étonné de cette application de sa doctrine !

> Dans toutes ses lectures, il semblait tâtonner à la recherche de quelque principe directeur dont il pût se saisir dans sa vie personnelle. Jamais son attitude ne présentait le moindre soupçon de l'académique ni du scolaire. Ce qu'il lisait devait trouver son application immédiate ; il semblait considérer toutes ses lectures philosophiques sous l'angle de ses besoins personnels [70].

Ce trait apparaît bien dans *Sons and Lovers*. Paul Morel rencontrait Miriam et son frère au temple familier ; il aimait à sentir sous ce toit sa mère et son amie, « unissant ses deux amours sous le charme du lieu du culte ». Puis il raccompagnait les deux jeunes gens après l'office :

> A ce moment-là il commençait à douter de la foi orthodoxe. Il avait vingt et un ans, et elle vingt. *Elle commençait à craindre le printemps : il devenait si étrange, et la blessait tant.* Tout le long du chemin, cruellement, il mettait en pièces les croyances de Miriam... Elle souffrait atrocement lorsque, de son intelligence acérée, l'homme qu'elle aimait examinait la religion dans laquelle elle vivait et évoluait et trouvait son être. Mais il ne l'épargnait pas. Il était cruel. Et lorsqu'ils étaient seuls il était encore plus féroce, comme s'il eût voulu tuer son âme. Il faisait à ses croyances une telle saignée qu'elle en perdait presque connaissance [71].

N'est-ce pas contre ce qui restait avant tout de son éducation religieuse, contre l'essentiel de la religion des sectes non conformistes, la morale, que Lawrence luttait ainsi *chaque printemps* ? L'espèce de sadisme avec lequel Paul Morel s'acharne contre les croyances de Miriam en même temps que les siennes, n'est-il pas dirigé surtout contre ses propres principes, ou ses habitudes, de

68. E.T. 112.
69. Ms. I. 63.
70. E.T. 112-113.
71. S. & L. 193.

jeune homme moral ? N'espérait-il pas, par cette violente critique des croyances qu'il partageait avec Jessie, l'amener à comprendre la légitimité de désirs qu'il n'osait même pas s'avouer ? Il avait encore bien besoin lui-même de se persuader qu'ils n'étaient pas immoraux.

Mais pendant ses deux années d'Université l'étrange conflit va prendre une nouvelle physionomie ; les hésitations de Paul entre Miriam et Clara, dans *Sons and Lovers*, correspondent à une réalité devenue plus complexe. Clara, image composite, symbolise en face de la pure spiritualité attribuée à Miriam, l'attrait, principalement physique, d'une femme moins tendrement aimée, mais qui satisfait quelque temps les sens du jeune homme. Toutefois avant 1909 cette dualité s'affirme avec une relative simplicité.

La dualité

A Pentecôte de l'année 1906, Lawrence avait apporté à Jessie les premières pages de ce qui allait devenir *The White Peacock*. Il faisait d'elle sa conseillère, lui demandait si le dialogue était naturel, si les caractères se développaient. Vers le même moment il exigeait d'elle qu'elle tînt un journal en français dans lequel elle ne noterait *que des pensées*. Il prenait pour corriger ces notes en français un air froid et « pédagogue » [72], mais il se laissait aller parfois à des remarques personnelles. Il écrivait un jour en marge : « *Pour faire croître quelque chose, il faut le supprimer.* » Et quelque temps après : « *Quant à moi, je suis grand animal* » (sic). Elle comprit aisément le sens de la première phrase ; elle refusa de croire la seconde, mais il insista énergiquement [73].

Vers le début de ses études à Nottingham, son attitude envers Jessie avait commencé à changer. Il se prit un jour à souhaiter qu'elle fût un homme, se disant pourtant qu'elle n'aurait pas alors pu ressentir pour lui la même sympathie [74]. C'est alors que, tourmenté de ne pouvoir définir de façon satisfaisante ses relations avec elle, il lui apportait des *Contes* de Maupassant, pour la gagner à une conception matérialiste de la vie. Il trouvait dans la *Métaphysique de l'Amour* de Schopenhauer la justification de l'amitié platonique entre jeunes gens des deux sexes. C'est vers cette époque qu'un soir, lisant pour son amie le seizième chapitre de saint Jean, il sauta, fort embarrassé, le verset 21 :

> La femme, lorsqu'elle enfante, éprouve de la tristesse, parce que son heure est venue... [75].

72. S. & L. 208.
73. E.T. 135.
74. E.T. 130.
75. S. & L. 228.

Il sentait donc s'élever entre eux deux une insurmontable barrière ; dans *Sons and Lovers*, c'est tantôt Miriam, tantôt Paul, qu'il accuse de la créer [76].

Enfin il se mit à essayer de définir une dualité qui, disait-il, caractérisait sa nature : il y avait en lui deux hommes, l'un qui aimait Jessie et l'autre incapable de le faire. Très sérieusement, il lui expliqua que pour certaines choses il avait besoin d'elle, au plus profond de lui-même. Pour d'autres, il lui faudrait une autre femme. Il s'était mis à disséquer la personnalité de son amie ; il l'avait comparée à Emily Brontë : intense et introspective, sans grande intelligence ; tandis que lui mettait alors dans l'intelligence toute sa foi [77]. Plus tard c'était « une damoiselle de Burne-Jones » [78] ; enfin elle était une nonne, toute spiritualité [79]. Dans une lettre, il ajoutait à cette dernière remarque, la phrase que voici :

> Aussi vous devez me laisser épouser une femme que je puisse aimer et embrasser et dont je puisse faire la mère de mes enfants [80].

Elle était convaincue qu'il se trompait, que l'amour ne pouvait ainsi se dissocier en deux parts. Mais lui insistait : il avait trouvé, en l'une de ses camarades d'University College, le digne objet des désirs de son autre moitié. Il commença à parler d'épouser Louie Burrows [81]. Jessie resterait l'inspiratrice ; sa femme satisferait aux besoins physiques de toute sorte. Jessie protestait qu'elle n'aurait plus rien à faire avec lui s'il se mariait ; qu'une telle situation serait intolérable pour Louie comme pour elle-même. Abandonnée, la discussion était reprise de temps à autre ; une nuance de bravade se distinguait dans la voix de l'étudiant, comme s'il eût cherché à se convaincre lui-même. Il dit un jour à Louie devant Jessie : « Quand on ne peut atteindre au véritable amour, on doit se contenter du faux... » [82]

Le héros du *White Peacock*, George Saxton, hésite de même entre Lettie et Meg : l'une représente un amour profond, l'autre l'attirance physique seulement. Lettie lui échappe parce qu'il est timide et gauche, et il mène auprès de Meg une vie de déchéance et d'abrutissement. A ce personnage d'un roman conçu pendant ces années d'hésitation, il est évident que Lawrence attribue ses propres problèmes.

Jusqu'à la fin de sa jeunesse Lawrence hésitera ainsi entre les deux jeunes filles. On dirait qu'habitué par suite de l'attitude

---

76. Cf. S. & L. 189-190 ; 195 ; 208 ; 218 et ss., etc.
77. E.T. 130-131.
78. Wh.P. 106.
79. S. & L. 280.
80. M.S.I. 51. Cf. E.T. 132.
81. Cf. infra, pp. 105-107.
82. M.S.I. 53.

de sa mère envers sa première amie à ce genre de conflit intérieur, il soit incapable de prendre une bonne fois une décision réfléchie. Il semble comme par plaisir se créer une nouvelle dualité, et opposer Louie à Jessie, le désir physique à l'intimité spirituelle, parce qu'il a une fois accepté de nier son amour. De plus en plus pressé de résoudre ses indécisions, il va chercher pendant ses années de Croydon, une impossible solution dans une série d'aventures contradictoires.

En cette même année 1908 cette dualité amoureuse va cependant se compliquer, d'une manière inconnue de Jessie. Bien que la suite des événements, qui présente une certaine importance du point de vue psychologique, ne soit pas définitivement établie, c'est bien au printemps de 1908 que la femme d'un pharmacien d'Eastwood, Alice Dax, commence à jouer dans la vie de Lawrence un rôle qui ne cessera qu'au lendemain de sa rencontre avec Frieda Weekley. C'est elle qui servira de modèle, surtout pour le portrait physique et pour certains traits de caractère, à la Clara Dawes de *Sons and Lovers*. En fait le nom de Dawes, emprunté à une famille d'Eastwood, diffère fort peu de celui de Dax, mais pouvait donner le change si Lawrence, comme cela est probable, tenait à garder le secret de ses relations avec Alice Dax.

Il est nécessaire pour bien comprendre l'évolution des amours de Lawrence, d'anticiper quelque peu en rapportant ici une confidence de William Hopkin à Harry T. Moore, sans date, mais qui se rapporte vraisemblablement à l'année 1909. Selon George Neville, une femme mariée d'Eastwood aurait initié Lawrence à la vie des sens. D'autre part, Hopkin entendit un jour « une femme mariée » dire à sa première femme :

> Sallie, j'ai déniaisé Bert. Il le fallait. Il était chez nous à se battre avec un poème qu'il n'arrivait pas à achever ; aussi l'ai-je fait monter avec moi et je lui ai révélé le sexe. Il est redescendu et a fini son poème [83].

Alice Dax, amie intime de Sallie Hopkin, est de son propre aveu la femme mariée en question. Elle restera toute proche de Lawrence au cours des années, et en 1912, il ne révélera qu'à elle et à Jessie sa liaison avec Frieda [84]. Enid Hilton, la fille des Hopkin, la dépeint comme une femme émancipée, « des années en avance sur son temps », d'idées « avancées », moderne dans son costume, sa façon de meubler son intérieur, « totalement sans inhibitions », et dévouée comme Sallie Hopkin à la cause du féminisme : elles reçevaient chez elles les suffragettes et les chefs socialistes et syndicalistes, Mrs Pankhurst, Keir Hardie, Ramsay

---

83. H. T. Moore, *Int. H.*, 131.

84. Frieda L., *M. & C.*, 246-249, lettre d'Alice Dax à Frieda, 23 janvier 1935, datée de Station Road, Shirebrook. Cf. infra, p. 118.

MacDonald, Philip Snowden, Edward Carpenter, Margaret Bondfield, etc.[85].

C'est par Alice Dax que Lawrence fait en 1908 la connaissance d'une postière de Liverpool, Blanche Jennings, à qui il écrira régulièrement d'avril 1908 à janvier 1910, de longues lettres enjouées et un peu mièvres où se mêlent les confessions amoureuses et littéraires et les commentaires sur l'influence adoucissante du jeune homme sur le caractère et les goûts d'Alice Dax ; au moment où commence la correspondance, celle-ci est sur le point de donner naissance à son premier fils[86]. Lawrence trouve en Blanche Jennings une critique moins sévère que ne l'est Alice Dax de la première version du *White Peacock ;* la pharmacienne ne se préoccupe que de la « vérité » des personnages, qui importe fort peu à l'auteur. Il ressort de cette correspondance que pendant cette année 1908, de même qu'à Croydon en 1909, Jessie Chambers n'est plus pour Lawrence l'unique confidente qu'elle avait été jusque-là : le jeune homme profite au maximum de la possibilité que lui offre une femme plus âgée de s'épancher dans ses lettres en toute confiance et sécurité, sans les risques de la présence immédiate et troublante de la femme.

Cette correspondance présente Alice Dax comme quelqu'un dont les jugements l'intimident mais qui subit son influence sur le plan de l'esthétique ; qui a pour lui une affection quelque peu maternelle[87]. Non seulement Jessie Chambers était au courant de ces relations et participait plutôt à l'activité du groupe de tendance socialiste dont faisaient partie les Hopkin et les Dax ; elle avait conscience des « provocations » auxquelles se livrait Mrs Dax envers Lawrence ; toutefois, elle a cru jusqu'à sa mort qu'il n'y avait jamais succombé et que l'histoire de Clara dans *Sons and Lovers* était inventée ou se rapportait à Helen Corke et à Frieda. Le secret de la liaison de Lawrence avec Alice Dax, qui commence un peu plus tard et dure jusqu'en 1912, a certes été très bien gardé[88].

85. Nehls, 135 : Enid C. Hilton.

86. C.L. 5, 6, 7, 9, 12, 14, 19, etc.

87. C.L. 5 : « I have not shown the stuff » (White Peacock) « to Mrs Dax. It is remarkable how sensitive I am on her score ». (15.IV.1908). C.L. 7 : « Mrs Dax, having become somewhat fond of me, so that I am elder brother of my sweet little Phyllis... or Eric... (who)... is so long in coming. » (4.V.1908).

88. Lettre n° 5 de Jessie Chambers, 24.XI.1933.

CHAPITRE IV

CROYDON : 1908-1912

Croydon. — Les lectures, la vie littéraire. — La vie sentimentale : Jessie, Agnès, Alice. — Helen ; mort de Mrs Lawrence. — Louie. — Le déclassement. — Le désespoir.

A vingt-trois ans, Lawrence quitte sa province, sa chère vallée de l'*Erewash*, pour affronter encore timidement un monde nouveau. En juillet, lorsqu'il sort de l'Université, il y a pléthore d'instituteurs. Aussi n'obtient-il pas immédiatement une situation : il refuse d'ailleurs de poser sa candidature à un poste d'un traitement annuel inférieur à quatre-vingt-dix livres. En octobre 1908 il est nommé à l'école primaire de Davidson Road à Croydon [1]. Il entre en fonctions le 12 octobre, prend un congé de maladie à la fin de 1911 et démissionne le 9 mars 1912 [2].

Quels furent pendant ces trois ans et demi sa vie, ses occupations et ses sentiments ? Nous en serions presque toujours réduits à des suppositions basées sur son œuvre et sur la quarantaine de lettres parues dans le volume d'Aldous Huxley de la Correspondance, si le récit de Jessie Chambers et les lettres à Blanche Jennings et à Rachel Annand Taylor, ne venaient suppléer sur bien des points aux insuffisances des autres documents. Les poèmes peuvent souvent nous aider à établir la réaction de Lawrence devant certains incidents de sa vie intime, mais ils ne nous disent rien des faits ; la vie éclaire les poèmes beaucoup plus que ceux-ci ne permettent de suivre les événements [3]. Lawrence lui-même nous invite à interpréter son œuvre par sa biographie : or aucune période n'est plus obscure encore que celle à présent envisagée, aucune n'offre davantage de complications sentimentales. Aussi devrons-nous nous livrer à un examen attentif des plus petits

1. Lettre de Jessie Chambers. Réponse à la question n° 1. Cf. Appendice IV.

2. CL. 108. Communication de Mr. G. Pleass, directeur de *Davidson Road School*.

3. C.P. *Note*, 28 : « It seems to me that no poetry... should be judged as if it existed in the vacuum of the absolute. Even the best poetry, when it is at all personal, needs the penumbra of its own time and place and circumstance to make it full and whole... So one would like to ask the reader of « Look ! We Have Come Through ! » to fill in the background of the poems, as far as possible, with the place, the time, the circumstance. What was uttered in the cruel spring of 1917 should not be dislocated and heard as if sounding out of the void. » Cette dernière remarque s'applique d'ailleurs à toute la poésie de Lawrence jusqu'à et y compris *Look ! We Have Come Through !*

détails susceptibles de jeter quelque lumière sur l'état d'esprit de l'homme qui écrivit *Sons and Lovers* au sortir d'une crise prolongée.

Croydon

Le départ pour l'inconnu de la banlieue londonienne ne fut pas sans déchirements. Cyril, le narrateur dans *The White Peacock*, exprime délicatement cette émotion des adieux [4]. Lawrence souffrait d'avoir à rompre les liens qui le rattachaient à un petit groupe d'amis. Il alla prendre congé de la famille de Hagg's Farm ; Jessie l'accompagna jusqu'à la barrière du chemin. Il se pencha vers elle et dit en français : « La dernière fois ». Elle se mit à pleurer ; il la prit dans ses bras et lui donna un baiser, lui caressant le visage tendrement, et, d'une voix blanche, s'excusant d'une telle audace [5]. Invitée le lendemain à un goûter d'adieu chez les Lawrence, elle lui trouva l'air d'un condamné.

Il lui écrivait deux jours après son arrivée à Croydon une lettre qui était « un cri de terreur » : comment vivre loin de tous ceux qui lui étaient chers, comment enseigner des élèves qu'il redoutait comme le ferait « *a sick girl* » ? Il avait peur de devenir « quelque chose de noir et de laid, comme quelque hideux oiseau » [6]. Mais, à sa mère, il avait écrit que tout était pour le mieux : Jessie ne devait souffler mot de la vérité à personne.

Lawrence se familiarisa cependant assez vite avec son nouveau milieu. Il logeait dans la famille de J. W. Jones, comme lui originaire du Nord, et cette atmosphère sympathique le mit bientôt à son aise. Le bébé l'intéressa ; [7] Mrs Lawrence en fut heureuse, disant que « cela l'aiderait à rester pur » [8].

La magie de la vie londonnienne, des grandes lampes à arc, des taches de lumière dorée qui se répandent la nuit au-dessus de la Tamise, le va-et-vient des trains aux abords des grandes gares, toute l'animation des rues, grisaient le jeune provincial. Il se mit à aimer la ville qui lui offrait un spectacle aussi varié, une animation si captivante, des fleurs et des couleurs inconnues à son pays natal [9].

Davidson Road School était une école neuve, qui semble avoir attiré au début les élèves les plus indisciplinés du voisinage [10] :

---

4. Wh.P. III. Ch. 1, 361-2 ; Ch. 2, 380. Cf. aussi Coll. P. 35, *Last Hours*.
5. MS. I, 66-7 ; E.T. 150. Cf. C. 61 Lightning ; cf. aussi CL. 28.
6. E.T. 151. Un passage du *White Peacock* (395-396) exprime admirablement ce dépaysement.
7. Cf. C.P., 64, 73.
8. E.T. 157.
9. Cf. Wh.P. 401-402 ; aussi C.P. 50, 52, 53, 57, 58, 59, 70, etc.
10. Communication de Mr A. W. McLeod, ancien collègue de Lawrence à Davidson Road School.

on s'explique les craintes du débutant affrontant pour la première fois une classe des faubourgs de Londres. Après avoir éprouvé quelque difficulté à établir la discipline, Lawrence s'adapta bientôt à son travail et donna entière satisfaction à son directeur [11]. Son expérience s'étendit apparemment à toutes les sections, mais il dirigea plus particulièrement les classes de dessin [12] dans les grandes divisions, et s'occupa de l'enseignement des sciences dans tout l'établissement. Il contribua largement, par ses méthodes modernes et intelligentes, au succès de Davidson Road School. Le directeur, M. P.F. Smith, homme cultivé et bienveillant avec qui son adjoint entretint bientôt des relations d'amitié, le recommandait vivement en 1912 pour une direction d'école, soulignant l'originalité et l'efficacité de ses méthodes [13].

Il reste pourtant vrai que Lawrence souffrait, et profondément, de ce déracinement, et de la tension nerveuse exigée par l'enseignement et la discipline. D'autres raisons venaient sans doute accroître sa fatigue nerveuse et sa dépression : sans elles, on peut dire qu'il aurait mieux supporté les besognes ingrates de son métier. Le fait de ses souffrances demeure. Lawrence n'avait pas quitté Davidson Road depuis bien longtemps lorsqu'il écrivit *The Rainbow,* où il dépeint avec force l'horreur et le dégoût d'Ursula devant la nécessité des châtiments corporels. Certains poèmes, écrits à Croydon, confirment le caractère autobiographique de l'expérience d'Ursula.

Last Lesson in the Afternoon [14] dit la lassitude du maître attendant la cloche, la meute déchaînée des enfants, la nausée devant les cahiers tachés et couverts d'illisibles gribouillages, le découragement de savoir vaine la tâche sans cesse recommencée :

> Ainsi, vais-je prendre
> Mon précieux reste de combustible vital pour l'entasser sur mon âme
> Et allumer ma volonté, la convertir en une flamme qui consumera
> La gangue de leur indifférence ; et leur faire payer
> Leurs insultes en punitions ? Non, je ne le veux pas !
> Je ne veux pas gaspiller mes forces et mon âme pour cela [15].

Puis c'est le supplice de l'imagination prisonnière, qui voudrait s'échapper vers le silence de la banlieue ensevelie sous la neige : cinquante paires d'yeux sont fixées sur le maître, qui ne se souvient plus de la question posée aux élèves [16].

---

11. Ces difficultés se reflètent dans *The Rainbow*, 361-384 ; cf. aussi C.P. 74, 92, 94, etc.
12. « Art training. »
13. E.L. 95-97. Le certificat délivré par Mr. Smith y est cité en entier.
14. C.P. 74.
15. C.P. 74.
16. C.P. 76, *A Snowy Day in School.*

L'effort constant pour maintenir la discipline, la dure nécessité de punir, émeuvent et épuisent cette nature délicate. Après le châtiment, le poète se sent abandonné de Dieu, « comme une église dont les lumières sont éteintes » :

> Comme une fleur que la gelée a embrassée, puis lâchée, ma tête
> Est lourde, et mon cœur bat lentement, laborieusement,
> Mon âme est morte [17].

De chaque poème se dégage le sentiment que cette vie de l'instituteur est irréelle, que ces contacts avec des enfants indociles n'ont qu'une valeur factice. Le maître, il est vrai, trouve parfois un certain plaisir à voir les élèves se tourner vers lui, le regard interrogateur, à les sentir vivre autour de lui, s'accrocher à lui, comme, à un arbre, de jeunes plantes grimpantes. Il est réconforté dans sa solitude par ces jeunes vies qui poussent le long de la sienne [18]. Même alors se dessine bien nettement l'opposition de la vie personnelle, indépendante du moi social, et du métier aux joies rares et toutes conventionnelles. Le poème *Discipline* souligne cette dualité [19]. Lawrence a essayé d'animer ses élèves, de se donner à eux ; mais c'est en vain qu'il leur a prodigué sa douceur et sa bonté. Il ne lui reste plus qu'à se replier sur lui-même, à chercher la paix dans la pensée de la bien-aimée. Il n'offrira plus aux enfants l'essence de son être, réservée pour la seule Jessie.

Ainsi se précise l'opposition lawrencienne de l'être social et du moi profond : au contact de la tâche des hommes, dont il sait pourtant accomplir sa part, Lawrence se tourne de plus en plus vers cette vie intensément personnelle qui seule lui semble valoir la peine d'être vécue : vie littéraire et vie amoureuse, double visage d'une même réalité.

Les lectures ; la vie littéraire

Lawrence lit beaucoup pendant ces trois années : il se met au courant de la littérature européenne de son temps. La bibliothèque municipale de Croydon lui offre de nouveaux trésors. Il tient Jessie et Blanche Jennings au courant de ses lectures. Une œuvre le frappe-t-elle particulièrement, il la leur envoie avec l'ardente injonction de la lire sans retard : par exemple l'étrange *Adam Cast Forth* de Doughty ; l'essai de Francis Thompson sur Shelley ; *Atalanta in Calydon ; Esther Waters* et *Evelyn Innes :* George Moore est alors un de ses modèles les plus étudiés, *Leaves of Grass* un de ses livres de chevet. Il découvre Nietzsche, et, sans le

17. C.P. 94, *The Punisher.*
18. *Love Poems and Others*, 37 : *The Best of School*, 1re version.
19. *Amores*, p. 34 : *Discipline*, 1re version.

nommer, se met à parler à Jessie de la volonté de puissance. Il lit les Russes, Pouchkine, Tourguénieff, Tolstoï, Dostoievsky, Gorki ; les grand écrivains anglais de la génération précédente, Wells, Bennett, Galsworthy, Conrad, Samuel Butler ; bien d'autres encore : J.M. Synge, W.H. Hudson, les traductions du grec de Gilbert Murray, Sterne, Burns, etc., Anatole France, George Sand, Musset. Baudelaire et Verlaine sont alors « les deux grands luminaires poétiques de son firmament »[20]. Les allusions contenues dans *The White Peacock* et dans la correspondance, et les renseignements que nous avons pu nous procurer par ailleurs, n'ajoutent guère à cette liste que Maeterlinck, d'Annunzio, Tchékov, le naturaliste hollandais Querido, dont *La Peine des Hommes* a laissé sa trace dans l'esprit de Lawrence[21] ; Richard Jefferies, esprit tout proche parent du sien, qu'il semble avoir lu en 1911 ; le *Nils Lyhne* du Danois Jens Peter Jacobsen ; *Le Rouge et le Noir*[22] ; William Morris, Rachel Annand Taylor, et une traduction de Verhaeren[23].

Si Lawrence lit beaucoup, il écrit encore plus : un grand nombre de poèmes sont de cette époque, pendant laquelle il refond et publie *The White Peacock*, compose de nombreuses nouvelles et deux nouveaux romans, *The Trespasser* et *Sons and Lovers*. Il lui tarde de vivre de sa plume, de quitter un métier qui le rebute[24]. Ses lettres de 1911 le montrent en rapports avec des éditeurs et des personnalités du monde littéraire. Tout en faisant consciencieusement son travail à Davidson Road, il passait le plus clair de ses loisirs à lire, à écrire, à voir des amis en nombre croissant[25].

Il n'avait guère tenté jusqu'ici de se mettre en rapports avec le monde des lettres. Il en avait été découragé dès 1908. Chesterton était alors le critique du *Daily News*, que Lawrence lisait régulièrement chez les Chambers. Plein d'admiration pour lui, Bert avait trouvé l'audace de lui envoyer un conte et un essai ; cette œuvre lui avait été retournée quelques semaines après par Mrs Chesterton, qui exprimait les regrets de son mari, trop occupé pour lire les premiers essais d'un inconnu. Le fils du mineur s'était juré de ne plus jamais soumettre une ligne à qui que ce soit[26].

Mais au printemps de 1909 Jessie s'était abonnée à la toute jeune *English Review*. Elle conseilla à Lawrence de soumettre des

---

20. E.T. 121. Tous les faits cités ci-dessus proviennent du chapitre de E.T. intitulé « Literary Formation ».

21. Wh.P. 156 et 394 ; 354 ; 418 ; 450 : *Menschen Wee*, traduit sous le titre de *Toil of Men*. Pour Maeterlinck, cf. aussi E.T. 122. Lawrence avait lu *Pelléas* et *Les Aveugles*.

22. CL. 84, 88, 94.

23. Communication de Mr. A. W. McLeod. Pour R. A. Taylor, cf. E.L. 233-243.

24. E.L., 80-81 ; 94, Lettre de 1911 : « I want to leave school now as soon as I can ».

25. Communication de Mr. P. F. Smith : « Lawrence was a sociable person... He wrote incessantly and seemed to be always occupied... He had his schoolwork, and in this he was just as consciencious as in his writings ». Cf. infra n. 28.

26. E.T. 155.

poèmes à cet entreprenant périodique. Il lui dit de le faire elle-même : toute sa poésie n'était-elle pas à son amie ? Elle envoya donc, en juin, *Discipline, Dreams Old and Nascent*, et *Baby Movements*. En août elle reçut de Ford Madox Hueffer une invitation pour l'auteur à passer le voir. Elle communiqua la lettre à Lawrence, alors en vacances, et encourut, pour s'être ainsi mêlée de ce qui ne la regardait pas, la colère de Mrs Lawrence [27]. Bert alla voir Hueffer à la rentrée ; il était lancé dans les milieux littéraires londoniens. Hueffer le présenta à l'éditeur Heinemann [28] qui publia *The White Peacock* en janvier 1911 ; en août, Lawrence entra en relations avec Edward Garnett qui fut pour lui un ami et un conseiller des plus précieux.

La vie sentimentale : Jessie, Agnès, Alice

En même temps que la vie littéraire vient ajouter ses exigences aux fatigues de l'enseignement, Lawrence est loin de trouver dans une vie sentimentale équilibrée et calme le réconfort dont il aurait besoin. A travers un réseau d'actions hésitantes et contradictoires, hanté par l'agonie de sa mère et la pensée de la mort, il s'achemine après 1909 vers une crise de désespoir que reflète toute l'œuvre de ces années-là : *The White Peacock*, *The Trespasser* et *Sons and Lovers*, ces trois romans ont pour sujet, en un sens, la faillite de l'amour et l'horreur de la mort, horreur pleine d'une attirance qui mène au suicide. Or la vie de Lawrence fournit tous les éléments nécessaires à la naissance du pessimisme.

Pendant 1908 et les premiers mois de 1909, Lawrence entretient Blanche Jennings de ses goûts amoureux et de ses relations avec ses amies ; il lui parle de Jessie, sans la nommer, dès mai 1908 ; elle est « amoureuse de lui », mais lui ne l'aime pas ; et en tant que critique de ses essais littéraires elle ne lui vaut rien car elle approuve trop [29], tandis qu'Alice Dax n'approuve pas assez. Il voudrait pouvoir aimer, l'amour étant « la vibration fondamentale de la force vitale » [30]. Si l'amitié masculine parfaite lui paraît préférable à l'amour elle est aussi irréalisable qu'un véritable amour, et le mariage, somme toute, doit se fonder sur « la sympathie sexuelle » plutôt que sur l'accord des esprits [31]. Embrasser les filles sur la bouche est un acte si chargé d'électricité qu'il ne s'y risque pas [32]. Cependant à la Noël de 1908 il s'enhardit

27. E.T. 156 et 55.
28. CL. 58, 163, 15 December 1909. Cf. E.T. 163 : « Hueffer introduced him to various literary and artistic people, and meeting them excited and tired him very much ». Voir aussi Appendice I.B.
29. CL. 9.
30. CL. 16.
31. CL. 22, 23.
32. CL. 40.

au point d'embrasser « *a certain girl* » dont le portrait ressemble à Jessie et dont il est « à demi-amoureux » mais tout en restant « trop conscient, vaguement préoccupé » : son amie a alors caché son visage sur l'épaule du jeune homme, qui demande à Blanche Jennings :

> Quand il n'y a pas « abandon » dans l'amour, cela est dangereux, me semble-t-il ; maman dit le contraire. A propos, en amour, ou du moins dans les gestes de l'amour, pensez-vous que la femme reste toujours passive, comme la fille de l'*Idylle* (de Greiffenhagen), à jouir de la démonstration masculine, un peu effrayée, pas active ? Je préfère un petit diable — une Carmen — je n'aime rien qui soit passif. Les filles que j'ai connues sont presque toutes ainsi ; les hommes les disent telles et les aiment comme cela ; pas moi [33].

Dans cette même lettre, il hésite quant au message à faire transmettre par Blanche Jennings à Alice Dax qui est à Liverpool : il s'arrête sur de conventionnels « *regards* » [34] ; l'hésitation suggère une équivoque, ou un changement dans leurs relations. Son initiation aurait-elle déjà eu lieu ?

Cependant et indépendamment de cela, se poursuit l'intrigue compliquée de son roman d'amour avec Jessie. Pendant sa première année à Croydon, Lawrence hésite encore entre Jessie et Louie. Il continue d'écrire régulièrement, chaque semaine, à la première, et lui envoie ses poèmes, qui pour la plupart ont trait à sa vie nouvelle. Il l'invite à passer un week-end avec lui : elle vint à Londres en mai 1909 ; ce fut, quelque temps après, le tour de Louie [35]. Ainsi se prolongeaient les vieux tiraillements [36].

A l'automne de 1909, une nouvelle femme, Agnes Holt, institutrice à Croydon, entre dans la vie de Lawrence : il s'en lassera d'autant plus vite qu'elle sera insensible à ses avances. Mais cet épisode révèle son état d'esprit. Il continuait à parler avec Jessie de son désir de « se marier ». Ce sujet l'obsédait ; après une scène assez violente au cours de laquelle il lui avait dit : « Je suis Amour, et vous Psyché », il avait proféré, comme une menace, cette phrase : « Tel que je suis à présent, j'irai de femme en femme jusqu'à ce que je sois satisfait. » [37]. C'est peu de temps après qu'il fait mention de sa nouvelle amie. Il a « presque » décidé de l'épouser dès qu'il aura assez d'argent. Il presse Jessie de venir le voir ; il peut lui montrer des poèmes, une pièce de théâtre, et sa *possible fiancée*. Elle vient en novembre ; sans égard pour sa fatigue, après une matinée de voyage et une après-midi passée à visiter Londres, Lawrence la force à bavarder jusqu'à deux

33. CL. 44-45.
34. CL. 45.
35. E.T. 164 et MS. I, 70-73, passim.
36. Cf. supra, p. 83.
37. E.T. 160, 163 et MS. I, 79-81. Pour Agnes Holt, cf. CL. 59.

heures du matin ; il la questionne sur ses projets d'avenir, lui parle d'Agnes Holt et de son vague désir d'avoir une maîtresse, le mariage étant encore matériellement impossible. Croit-elle qu'Agnes Holt l'accepte pour amant ? Tout dépend de la profondeur de ses sentiments, répond Jessie, qui peut enfin aller se coucher ; elle croit entendre quelqu'un frapper légèrement à sa porte ; elle ne dit mot, écoute, et n'entend plus rien [38].

S'il veut faire d'elle sa maîtresse, pourquoi ces inélégants détours ? Et s'il n'y songe pas, si cette conversation n'est pas une ruse qui lui permettra de reconnaître jusqu'à quel point elle est libérée de la moralité de sa province, quelle excuse à un tel manque de délicatesse ? Il faut, pour se représenter l'état d'esprit de Lawrence vers la fin de 1909, se reporter à ses poèmes et à ses romans.

Les quelque vingt premiers des *Collected Poems* datent probablement des années d'université. Il faut y relever surtout *The Wild Common* et *Virgin Youth*. Le premier chante la beauté du corps du jeune homme, la joie du nageur qui, le corps nu, se sent voluptueusement soulevé par l'eau de l'étang. Cette extase toute sensuelle devant la nature se retrouvera assez fréquemment dans l'œuvre de cette période. Elle semble impliquer une association encore lointaine, pour ne pas dire l'absence d'association, entre la sensualité et le corps féminin. Plutôt que l'extase de vivre, c'est le trouble du timide étudiant puritain devant la révolte des sens, que révèle *Virgin Youth*, sous sa forme primitive moins hardie, et d'autant plus significative, dans le volume *Amores*. Intelligence et volonté éclipsées, l'adolescent tremble sous « la folle, l'étrange tyrannie de (son) corps » [39]. Il se ressaisit, pour déplorer la solitude de ce corps plein de beauté, mais « las et inassouvi ». [40]

Les spectacles que Londres pouvait mettre sous ses yeux n'étaient guère faits pour calmer ni pour rendre moins précis ces désirs encore vagues. Lawrence y rencontrait dans les rues des amoureux moins furtifs que ceux de son village, profitant de la liberté de la grande ville [41]. Piccadilly Circus et Hyde Park offraient leurs faciles tentations : il n'avait certes pas grand peine à les vaincre, mais elles rendaient tout de même plus urgent le désir de s'initier à des mystères qui prenaient à ses yeux une

---

38. E.T. 164-168 et MS. I, 85-87.
39. *Amores*, 11.
40. *Amores*, 11.
41. C.P. 106 : « Two and two are the folk that walk,
They pass in a half embrace
Of linking elbows, and they talk
With dull face leaning to face... ».

valeur quasi religieuse. Si la timidité paralyse le poète, son œuvre témoigne de ses préoccupations [42].

Un poème surtout, qui semble appartenir à la période londonienne, exprime les timides et inefficaces désirs de l'adolescent, et sa lassitude d'une involontaire chasteté. Il s'agit de *Restlessness*, non réédité dans les *Collected Poems*, soit que Lawrence le trouvât inférieur à d'autres, soit qu'il estimât que *Virgin Youth*, refondu et allongé, disait sans équivoque ce qu'il avait balbutié autrefois, assez gauchement mais avec plus de sincérité.

Le poète, sur le pas de sa porte, regarde pleuvoir dans la nuit et tend la main aux gouttes. Il va promener sa solitude dans la nuit féconde, demander aux ténèbres quelque « compagne pour son âme affamée » [43]. Sur les vagues de la nuit il tendra un filet fait de ses yeux, de ses lèvres, de ses mains et de ses pieds, pour y saisir les visages des passantes aux joues et aux cheveux mouillés. Trouvera-t-il celle qui, rieuse et passionnée,

> (Le) cherchait, et (l')a trouvé enfin, pour (le) libérer
> Maintenant des liens d'une chasteté qui (l')étiole ?... [44].

Seul au milieu d'indifférents, sans but, il se reproche ses impuissants désirs. Il peut bien aller feuilleter aux étalages des bouquinistes, ou s'adresser à sa complaisante et fidèle maîtresse, la littérature. Dans un mouvement de révolte il repousse cette vaine idée :

> Il est quelque chose que je veux sentir dans mon sang qui se précipite,
> Quelque chose que je veux toucher ; il me faut tendre mon visage
> à la pluie,
> Il me faut tendre mon visage au vent, pour qu'il m'explique
> Sa vie, tout en se hâtant en secret [45].

Il va passer ses mains sur les feuilles mouillées et froides : peut-être dans ce contact trouvera-t-il le sommeil et l'oubli...

Ce n'est pas là une solution ; jusque dans sa vingt-cinquième année, c'est-à-dire jusqu'à la fin de 1909, Lawrence ne semble pas en avoir trouvé d'avouable. Il va finir par demander carrément à Jessie d'anticiper sur le mariage. Pourquoi a-t-il tant attendu ?

L'hostilité de sa mère envers son amie l'avait longtemps empêché de s'avouer la nature des sentiments qui l'attiraient vers celle-ci. Pendant ses années d'études à Nottingham il lui semblait impossible de demander à une femme aimée et respectée la satis-

---

42. Cf. C.P. 76, *Hyde Park at Night, Before the War* ; *Piccadilly Circus at Night : Street Walkers.*
43. *Amores*, 52.
44. *Amores*, 53-54.
45. *Amores*, 55.

faction de ses besoins sexuels. Mais l'équivoque de son attitude le tourmentait. Il lui arrive de souhaiter que Jessie soit un homme [46] ; et l'amitié de Lawrence pour des hommes de son âge n'exclut pas le désir et la recherche de certains contacts timidement sexuels [47]. L'instinct, réprimé avant d'avoir pu suivre son développement normal, a de ces aberrations. Lawrence vivait depuis plusieurs années dans la conviction qu'il n'aimait pas Jessie « comme un mari aime sa femme ». Il lui était peu facile de rejoindre la vérité.

D'ailleurs il ne se doutait pas le moins du monde que Jessie pût s'intéresser à la vie des sens : habitué à l'idée conventionnelle du « respect » du sexe faible, il avait à se persuader que la femme ne se dégrade pas en se donnant. Il n'est pas bien sûr qu'il y soit jamais parvenu. Il avait eu avec son amie deux conversations sur la sexualité. Chesterton ayant écrit que l'homme qui parle de telles choses à une femme est une brute, Lawrence et Jessie s'étaient accordés pour reconnaître que la brute, c'est au contraire celui qui ne peut en parler décemment. Puis il avait avoué avoir entendu des commis-voyageurs tenir dans le train des propos infâmes : « Ces choses semblaient avoir meurtri son âme » [48]. Une autre fois, il revendiquait le droit de s'informer des réalités de l'amour, mais refusait ce même droit à Jessie. Elle affirma n'avoir aucune envie de se renseigner ; et elle eut l'impression bien nette

> que la sexualité exerçait sur lui la fascination de l'horreur... et qu'en niant la possibilité de rapports sexuels entre (eux) deux il croyait (lui) faire un compliment délicat [49].

Il se sentait comme paralysé devant ses amies, s'imaginait incapable de les désirer :

> (Paul) croyait à la simple amitié. Et il considérait sa conduite envers (Clara) comme parfaitement honorable. Ce n'était qu'une amitié d'homme à femme, telle qu'il est possible d'en avoir entre gens civilisés.
>
> Il ressemblait à tant de jeunes gens de son âge. La sexualité s'était compliquée à tel point en lui qu'il aurait nié pouvoir jamais désirer Clara ni Miriam ni aucune femme qu'il connaissait. Le désir sexuel était en quelque sorte une chose à part, qui ne se rapportait pas à une femme [50].

De même Tom Brangwen, un timide et un délicat, qui voit dans l'amour « la plus sérieuse et la plus terrifiante des affai-

---

46. E.T. 130. Cf. supra, p. 82.
47. Wh.P. 340-341.
48. MS. I, 72. E.T. 152 et 55.
49. M.S., 72-73, cf. E.T. 153.
50. S. & L. 276.

res » [51], demeure torturé entre son horreur des femmes faciles et son impuissance devant les autres [52].

Il fallait pourtant bien que ce soit une femme qui fixât enfin cet instinct inassouvi, qui présentait encore chez un homme de vingt-quatre ans certains caractères de la première adolescence. C'est à cette conclusion que Lawrence arrivait peu à peu et comme avec répugnance lorsqu'il parlait d'épouser Louie. On dirait que la dualité de l'amour spirituel et de l'attrait physique, développée, sinon créée chez lui par le puritanisme, par l'hostilité de sa mère envers Jessie, et par sa propre timidité, ait assez longuement prolongé les incertitudes et les hésitations d'un tout jeune homme.

Lawrence avait toujours affirmé à Jessie qu'il ne pouvait l'aimer autrement que dans une union des âmes. On comprend la surprise de la jeune fille lorsqu'il vint, aux congés de Noël de 1909, lui annoncer sa rupture avec Agnes Holt et lui déclarer que leur longue amitié n'avait été que la préparation de l'amour. Il ne pouvait, pour le moment, être question de mariage : Lawrence ne gagnait pas assez, et devait subvenir en partie aux besoins de sa famille. Des fiançailles officielles étaient de même hors de question ; sans doute auraient-elles introduit la guerre chez les Lawrence. Mais ne pouvaient-ils négliger les règles de la moralité commune, dépourvues de sens à leurs yeux ? Le mariage n'était essentiel que si l'on devait avoir des enfants ; ils n'avaient qu'à s'arranger pour éviter toute surprise. Jessie accepta en principe, bien qu'elle vît quelque déloyauté à tromper la logeuse de Lawrence, qui la recevait à Croydon sans méfiance. Cette réserve mit entre eux un certain froid à la fin de ces vacances [53].

Le conte intitulé *A Modern Lover* [54] est basé sur cette scène et nous offre de Lawrence un portrait des plus intéressants. Cyril Mersham [55] a depuis deux ans quitté sa province pour vivre dans « la grande ville du Sud », où il a pris des manières raffinées. Il revient voir la ferme où habite son amie Muriel, et jouit, avec un plaisir où se mêle quelque nostalgie, des différences de culture qui le séparent maintenant des frères de Muriel, mineurs et fermiers [56]. Dans le petit salon il retrouve ses aquarelles, « qu'il détestait tant parce qu'il les avait peintes pendant son adolescence, et que rien n'est si haïssable que le moi que l'on a quitté » [57]. Il revoit toute sa jeunesse, passée avec Muriel

51. Rw, 13.
52. Rw, 13-14.
53. MS. II, 1-2. Nous désignons par le signe : M.S. II un second manuscrit, suite du premier récit, que nous a communiqué Jessie Chambers en décembre 1933. Cf. le récit beaucoup plus réticent, dans E.T., 180.
54. A Modern Lover, dans le volume de ce titre, Secker 1934, 11-44.
55. *Cyril* est, dans *The White Peacock*, le prénom du narrateur, qui est évidemment Lawrence. Il y a des ressemblances frappantes entre ces deux Cyril.
56. On reconnaît ici l'un des thèmes du *White Peacock*.
57. A Modern Lover, 19.

dans une recherche passionnée de la culture ; il regarde avec complaisance une photographie de lui à vingt et un ans, « jeune homme sensible, alerte, exquis » [58]. Il confesse qu'il n'aurait plus de répugnance maintenant à embrasser son amie. Jusqu'ici ils n'ont fait que philosopher et parler poésie : mais il faut vivre...

> Non pas, continua-t-il avec une lente et brutale franchise, non pas que je sache davantage qu'autrefois .... ce que c'est que l'amour.... vous le savez bien .... mais .... je pense que vous êtes belle, et que nous nous connaissons si bien, comme nous ne connaissons personne d'autre, n'est-ce pas ? Et ainsi nous... [59]

Ils sont interrompus par un rival (imaginaire, et sur qui Cyril n'a donc aucune peine à marquer sa supériorité, d'ailleurs purement spirituelle) ; Vickers une fois parti, Muriel accompagne Cyril un bout de chemin ; ils reviennent à leur conversation. La raison qui le pousse à faire avec elle l'expérience de l'amour, c'est « qu'avec elle il peut être lui-même, suffisant ou stupide, sans crainte... » [60]. Voudra-t-elle venir à lui « comme autrefois elle allait à l'église avec lui », et sans qu'il ait à la presser, sans répugnance ? [61] Mais ils se quittent sur un ton de fâcherie : il ne tolère pas chez Muriel la crainte toute féminine des risques d'une liaison, ni la répulsion qu'elle éprouve à devoir « ramper ensemble dans la nuit » [62].

C'était donc à une femme auprès de qui il ne fût pas timide, que Lawrence venait demander la satisfaction de ses sens ; et, il faut lui rendre cette justice, à une femme à qui il fût uni aussi par des liens spirituels. Mais il craignait que Jessie (c'est évidemment elle qu'il faut reconnaître sous le nom de Muriel, qu'il lui donnait parfois) [63] ne fût trop soumise, trop hésitante. Il aurait préféré une femme plus hardie, qui prît l'initiative :

> Peut-être était-ce sa soumission qui justement l'embarrassait, rejetant sur lui toute la responsabilité de la jeune fille, le forçant à se dérober à ce fardeau [64].

Il espérait qu'elle ferait preuve de plus de courage que lui : Cyril demande à Muriel si elle n'est pas heureuse. Que désire-t-elle ? Elle répète la question avec un air de défi ; mais il ne veut pas

---

58. Ib. 22.
59. Ib. 270.
60. Ib. 41.
61. Ib. 41.
62. Ib. 43. « And look — how we should have to be — creeping in the dark... » Voir aussi une scène parallèle, S. & L., 281-285.
63. MS. II, 11.
64. A Modern Lover, 15. Voir aussi C.P. 91, *Forecast* (*Amores*, 31 : *Epilogue*).

répondre. Sans doute préférerait-il lui voir dire ouvertement qu'elle l'aime et le désire [65].

Lawrence attendait beaucoup de l'amour : ce devait être une révélation, une extase religieuse : Jessie devait venir à lui « comme elle allait à l'église » [66] ; « Il disait que la possession était un des grands moments de la vie. Toutes les puissantes émotions s'y concentraient... Il y avait là quelque chose de divin... »[67]. Il y a chez Tom Brangwen « un désir inné de trouver chez une femme l'incarnation de tous ses élans religieux puissants et inarticulés » [68].

Un événement déterminant a dû se produire entre les vacances de Noël de 1908 et celles de 1909 où Lawrence fait ses propositions d'amour libre à Jessie ; l'échec d'une tentative semblable et à peu près simultanée auprès d'Agnès Holt n'explique pas tout ; il en fait état dans une lettre à Blanche Jennings où il annonce (28 janvier 1910) ses projets relatifs à Jessie. S'agit-il de la révélation de la vie sexuelle par Mrs Dax ? Un indice pourrait être un chant de triomphe soudain et inexpliqué dans une lettre à Blanche Jennings de mai 1909, écrite pendant un séjour à Rottingdean ; il y est question de Mrs Dax et du changement de sa personnalité dans le sens d'une féminité adoucie ; puis soudain Lawrence s'écrie : « Je suis adulte, formidablement adulte ; si vous ne le croyez pas que je m'en moque, c'est la vérité. » [69]. Serait-ce Alice Dax qui, après l'avoir initié, lui aurait fait comprendre son amour pour Jessie, et l'aurait engagé à le mettre à l'épreuve suprême ? Clara Dawes envoie ainsi Paul à Miriam, mais *avant* de devenir sa maîtresse.

La sincérité de Lawrence envers Jessie, comme la véracité du roman, est par ailleurs mise en doute par la lettre même où il annonce à son amie de Liverpool la rupture avec Agnes Holt parce qu'elle refusait de reconnaître en lui « l'animal » ; une fois de plus il révèle à l'une ce qu'il cache à l'autre :

> A Noël une vieille flamme s'est ranimée... C'est l'ancienne amie qui m'aime depuis si longtemps... Bientôt elle viendra me voir pour le week-end. Nous ne resterons pas ici à Croydon, mais à Londres. Le monde est à nous, et nous sommes l'un pour l'autre, *même si ce n'est que pour un printemps*, alors qu'importe ? Que diraient les miens et les siens ? Mais qu'est-ce que cela me fait ? rien du tout, ils ne sauront pas... Brûlez ma lettre. Et dites-moi, croyez-vous que j'aie tort [70] ?

---

65. A Modern Lover, 23.
66. Cf. supra p. 98.
67. S. & L. 285.
68. Rw., 13.
69. CL. 55.
70. CL. 60. CL. 59, sur Agnes Holt et ses « mid-Victorian standards ».

Ce sera la dernière des lettres publiées de Lawrence à Blanche Jennings.

Comme à l'Université, la désillusion fut en proportion de l'espoir. Après une brève maladie de Lawrence (février 1910), indisposition qui semble avoir été due au surmenage et à la tension nerveuse, Jessie vint passer un week-end avec lui en mars. Il lui écrivait la semaine suivante toute sa nostalgie, le besoin où il était du réconfort de son amour ; il rêvait d'une maison où ensemble ils mèneraient une vie paisible [71].

Aux vacances de Pâques, consacrant la plus grande partie de son temps à sa mère, il n'eut avec sa maîtresse que quelques promenades et de longues conversations. Déjà, et sans doute sous l'influence familiale, il commençait à critiquer Jessie, probablement aussi sous le coup de la désillusion de leur première expérience de l'amour. Il fut bientôt profondément troublé, du moins c'est ce qu'il dit à Jessie, par un incident qui lui aurait prouvé qu'une autre femme pouvait éveiller ses sens. Alice Dax était venue le voir à Londres, et ils allèrent écouter à Covent Garden l'*Electre* de Strauss. La musique bouleversa Lawrence, à tel point que, rentré à l'hôtel avec Mrs Dax, il « faillit être infidèle » à Jessie : c'est ce qu'il lui écrivit ; Alice Dax donna à Jessie une version concordante sans doute concertée avec lui. Il ne pourrait jamais promettre de ne pas céder à de telles tentations [72]. Désormais il lui rappellera constamment qu'elle ne doit pas essayer de le retenir, d'exiger une impossible fidélité. Il compte revenir toujours à elle : mais qu'elle ne l'enveloppe pas dans une tunique de Nessus.

Réunis aux congés de la Pentecôte, les deux amants connurent, quelques jours, un bonheur assez trouble si l'on en juge par les deux poèmes *Lilies in the Fire* et *Scent of Irises*. On comprend que Lawrence n'ait pas su éveiller chez son amie toute l'ardeur qu'il aurait souhaitée. Il s'y prenait bien gauchement. La sincérité au nom de laquelle il l'avertissait de ne pas compter sur sa fidélité, était peu propre à favoriser l'abandon total et passionné d'une femme sensible, même si elle eût pu oublier l'inconfort d'un rendez-vous champêtre, faire taire ses craintes et ses scrupules de conscience. Malgré l'abondance et la splendeur des fleurs printanières, myosotis et populages, coucous et boutons d'or dont le pollen avait jauni le visage de Jessie, celle-ci ne répondait pas à la passion de son amant, se laissait

Prendre comme une victime, invisible dans la nuit [73].

---

71. MS. II, 3.

72. Ib. 4. Dans les quelques pages qui suivent, les faits non corroborés par des citations de Lawrence ou des renvois à son œuvre sont tirés du MS. II de Jessie Chambers.

73. C.P. 90, *Scent of Irises*. Cf. la même scène dans le même cadre rustique, S. & L. 289-292.

Le souvenir de ces moments de passion si mal partagés restait assombri par

> Le trou d'ombre qui alors nous engloutit,
> L'ombre qui but toute notre coupe débordante... [74].

L'amour n'a pas apporté l'extase attendue, mais la honte ; entre les amants, une gêne ; et chez l'homme, l'irritante humiliation de se voir accepté plutôt que désiré :

> J'ai honte, vous ne vouliez pas de moi ce soir.
> Et il en est toujours ainsi, vous soupirez contre moi.
> Votre éclat se ternit lorsque je m'approche de trop près, et ma libre
> Flamme vous pénètre comme un gel, comme une cruelle flétrissure [75].

Sans réfléchir qu'il manquait par trop d'éléments de comparaison, que la faute n'était pas toute à la femme, qu'il n'avait pas le droit de conclure à un échec irrémédiable à partir d'une expérience aussi incomplète, Lawrence semble avoir été dès lors prêt à la rupture. C'est « après une semaine d'amour » (la semaine de Pentecôte) que Paul Morel annonce à sa mère qu'il n'ira plus guère voir Miriam [76]. De même que Paul quitte brusquement celle-ci pour Clara, une nouvelle liaison, déjà ébauchée, appelait Lawrence.

Helen ; mort de Mrs Lawrence

Dès le début de 1909 il avait lié connaissance avec Helen Corke, une de ses collègues de Croydon. Celle-ci avait passé, en 1909, quelques jours des vacances d'été dans l'île de Wight avec son professeur de musique, qui, rentré auprès de sa femme et de ses enfants, s'était suicidé. Mis au courant par une amie commune, Lawrence se fit bientôt prêter les notes dans lesquelles Miss Corke avait redit cette tragédie. Il se mit, au début de 1910, à en tirer un roman, *The Saga of Siegmund :* ce sera *The Trespasser* [77].

Bert exigea que Jessie fît la connaissance d'Helen Corke en mai 1910 ; puis il lui déclara qu'afin de pouvoir écrire son nouveau roman, « *he must have* » celle qu'il appelait, à la française, Hélène. Il était entendu que cette liaison ne serait que temporaire et que seul la rendait nécessaire l'intérêt supérieur de la littérature. Lawrence, selon son habitude, semble d'ailleurs avoir consulté Jessie avant la principale intéressée, qui n'était pas très disposée à s'engager dans une nouvelle aventure [78].

---

74. *Amores*, 39. *Scent of Irises*, première version.
75. C.P. 87, *Lilies in the Fire.*
76. S. & L. 292.
77. Plus ou moins romancés, ces événements peuvent se reconnaître dans le roman de Miss Corke, *Neutral Ground* (Barker, 1932).
78. Helen Corke, *Neutral Ground*, 261 et ss.

Venant de se brûler les ailes au feu d'une passion tragique, Helen ne s'intéressait qu'en camarade à ce jeune homme ardent et farouche, qui essayait brutalement de l'arracher à la torpeur où l'avait plongée la mort du violoniste [79]. Tous deux se promenaient dans Londres, dans le Surrey, parlant art et littérature, discutant Corot, Meredith, évoquant parmi les arbres d'antiques dryades, dissertant et disputant sur la psychologie et la morale, à l'ombre d'un vieil if [80].

En juillet 1910 une première version du *Trespasser* était achevée [81]. Jessie jugea opportun de mettre fin à une situation équivoque : elle voulut rappeler à son amant ses engagements envers elle. Elle dut employer dans une lettre une expression comme « tout ou rien ». Aux congés d'août, Lawrence irrité lui signifia qu'il voulait rompre : ils ne s'écriraient même plus. Peu après elle écrivit à Helen Corke que Lawrence était libre. Les deux femmes se revirent, et se lièrent bientôt d'amitié. Tout l'été Lawrence avait continué ses assiduités auprès d'Helen, à qui il soumettait ses œuvres, avec qui il avait de longues et intimes conversations littéraires [82].

A l'automne se déclara la maladie de Mrs Lawrence. Sa longue agonie de cancéreuse va plonger son fils dans le désespoir, aggraver un pessimisme déjà marqué. L'horreur de cet automne, la douleur des enfants impuissants à soulager les souffrances de leur mère, s'expriment dans des pages inoubliables de *Sons and Lovers* [83]. De tous petits poèmes, *Suspense*, *Endless Anxiety* [84] disent encore plus éloquemment l'épuisement nerveux dû à l'attente, toujours trompée et toujours plus pénible, de la nouvelle de la libération.

Lawrence se rendait à Nottingham chaque quinzaine pour tenir compagnie à la malade. Il lui apportait, spécialement relié pour elle, un exemplaire du *White Peacock*. Il écrivait un nouveau roman, qu'il appelait *Paul Morel*, y racontant la jeunesse et le mariage de sa mère, sa désillusion et ses peines. Il en avait rédigé la huitième partie le 18 octobre [85]. Il y travaillait dans la chambre de sa mère, comme Paul Morel peignait ses plus belles toiles en gardant sa malade [86], en bavardant avec elle.

---

79. Cf. Helen Corke : *Lawrence and Apocalypse*, 44, 128. Lawrence aurait appris à Helen à retrouver le contact des humains, aurait fait remonter au jour cette Perséphone, après la crise qui avait, pour elle, changé le soleil en « a mere ball of gas », et la musique d'un violon en « the scraping of hairs upon cat-gut ». Cf. *Neutral Ground*, 260, 285, etc.

80. *Neutral Ground*, 197 et passim. *Lawrence and Apocalypse*, 9, 32.

81. CL. 61 (27 avril 1910) ; L. 2-4 (1910) ; MS. II, 6. E.T. 181.

82. Helen Corke, N.G., 262, 274 et ss. ; et passim.

83. Cf. CL. 63, 24 Aug. 1910. S. & L. Ch. XIV. *The Release.*

84. C.P. 99, 100.

85. CL. 66. Pour l'exemplaire du Wh.P., cf. Ed. D. MacDonald : D.H.L., a Bibliographical Supplement. Introduction par D.H.L. : *The Bad Side of Books*, *Phœnix* 232.

86. S. & L. 387.

« Helen » n'avait jusqu'alors répondu que par des froideurs aux assiduités de « David ». Elle refusait encore de boire au « calice de baisers » du poète [87]. Elle le repoussait, et lui, la détestait

> Comme un homme hait la femme rêveuse qu'il aime, mais qui ne veut pas répondre [88].

A son tour il n'obtenait que haine de « cette femme qui jouait à l'aimer » mais qui ne demandait qu'un amour tout éthéré, qui ne voulait cueillir que « les fleurs de toute ma boue » [89]. Ici encore il se heurtait à la spiritualité de la femme, plus heureuse d'être sa compagne intellectuelle que l'instrument de son plaisir.

Un jour d'octobre, Helen Corke accompagna Jessie à Nottingham, celle-ci étant venue à Londres avec un billet à prix réduit dont Lawrence avait utilisé le coupon de retour pour se rendre auprès de sa mère. Il devait passer chez Jessie, pour y chercher de même un billet de Nottingham à Londres. Helen Corke avait entrepris ce voyage dans le but de tenir compagnie à « David ». C'est leur retour qui a inspiré le poème *Excursion Train* [90].

L'espoir mystique d'une régénération par l'amour emplit de nouveau l'âme du poète : le train rapide pourrait-il les emporter tout droit dans un lendemain d'où soit bannie la souffrance ? Mais Helen regarde obstinément par la fenêtre, gênant Lawrence par sa muette présence, le suffoquant par son demi-amour [91]. La résistance de la jeune femme ruine l'espoir qu'il avait encore de s'endormir avec elle dans un profond sommeil où ils trouveraient la parfaite unité de leurs êtres. La fin du poème est une ardente prière à Helen, l'implorant de dévêtir ce corps qui, bien qu'il souffre de tant la désirer, demeure incapable de faire un mouvement vers elle [92].

C'est le même amoureux transi qui craignait de prendre la responsabilité de Jessie, et donnait aux paroles le temps des actes, prolongeant par ses discussions une situation pénible à laquelle il semblait toujours croire que c'était à la femme de mettre fin.

Helen se laissa pourtant persuader. Le poème *Release* indique ce que cet assouvissement représente pour Lawrence [93]. L'amant est un nuage noir chargé de foudre ; la femme est la terre qui vient d'absorber la colère de l'orage. Elle efface l'ombre laissée sur le regard de l'amant par la pensée de la mort. Elle n'a pas

---

87. C.P. 86. *The Appeal.*
88. *Love Poems*, 30.
89. C.P. 113, *Lotus and Frost.*
90. MS. II, 8-9 ; *Amores*, 101 : *Excursion* ; C.P. 116, *Excursion Train.*
91. C.P. 116.
92. C.P. 116.
93. *Amores*, 95 : *Reproach* ; C.P. 117 : *Release.*

de nom, elle est pour lui une force de la nature, la « terre de sa mouvante atmosphère » [94].

Helen n'aimait guère être une chose sans nom, même si elle devenait du même coup la terre survolée par ce sombre Jupiter. Lawrence devait bientôt lui reprocher son amour de l'abstraction, son manque de sensualité ; la haine, dont les germes ne manquaient pas dans les premiers poèmes à Helen, prend toute sa force dans cette violente invective, *A Spiritual Woman* [95]. Veut-elle se livrer toujours aux jeux d'une algèbre inhumaine, secouer son ami comme un kaléïdoscope qui jamais ne prend la forme souhaitée ? Est-elle incapable de se laisser couvrir de baisers jusqu'à cesser de voir et de comprendre ?

Lawrence demandait alors à l'amour l'oubli de sa douleur. Hanté par le spectacle de la souffrance chez l'être qui lui était le plus cher, une femme était pour lui un moyen d'occuper son esprit, de perdre pendant quelques instants conscience du réel. N'est-ce pas ainsi qu'il faut comprendre, à la lumière de ce passage de *Sons and Lovers*, le poème *Release :*

> Et elle (Clara) le pressait contre son sein, le berçait, le cajolait comme un enfant. Ainsi il mettait sa peine de côté pour elle, pour la reprendre dès qu'il était seul. Tout le temps, en vaquant à ses affaires, il pleurait machinalement. Son esprit et ses mains étaient occupés. Il pleurait, sans savoir pourquoi. C'étaient les larmes de son sang. Il était tout aussi seul, qu'il fût avec Clara ou avec les buveurs du Cheval Blanc. Seulement lui, et cette pression en lui, c'était tout ce qui existait. Il lisait quelquefois. Il avait à s'occuper l'esprit. Et Clara était une manière de s'occuper l'esprit [96].

Il ne trouvait pas auprès d'Helen l'extase désirée, que son propre état d'esprit lui aurait en tous cas rendue fort peu accessible. Il n'avait pas cessé de voir Jessie. Un poème daté du temps de son « affreux automne », de novembre 1910, est une assez obscure allusion à une de leurs rencontres, décrite aussi dans *Sons and Lovers* [97].

Jessie a refusé au poète « la sombre communion », mais elle lui caresse tendrement les cheveux : et Lawrence se demande s'ils n'auraient pas pu en ce moment saisir les clefs du royaume que Dieu nous ouvre si rarement. Peut-être aurait-il pu « se baptiser dans la source » de son amour ? Faut-il voir dans ce poème l'espoir d'une réconciliation, auquel se mêle d'ailleurs la crainte de l'échec ? Sans doute, bien que la scène de *Sons and Lovers*

---

94. C.P. 117.

95. *Amores*, 106 ; C.P. 118 : *These Clever Women*. Cf. aussi *Lady Chatterley's Lover*, Secker, 223.

96. S. & L. 378.

97. C.P. 163, *Reminder* ; *Love Poems*, 16, id. ; S. & L. 393.

traduise uniquement le conflit, chez Paul, de l'amour, physique cette fois, qu'il ressent pour Miriam, et de l'angoisse de la mort imminente.

Mrs Lawrence s'éteignit quelques semaines plus tard, au début de décembre ; alors commence une période de désespoir encore plus poignant, une de ces années arides où la raison semble presque abandonner l'écrivain. Une nouvelle complication de sa vie amoureuse devait encore contribuer à cette amertume, à ce sentiment de son impuissance devant la vie maintenant qu'il n'avait plus celle qui avait toujours tout décidé pour lui. Il demande soudain Louie en mariage.

Louie

Selon son habitude il se confie aussitôt à une personne qu'il connaissait à peine, la poétesse Rachel Annand Taylor, lui dit comment « sans préméditation » il a demandé Louie en mariage dans le train, son sentiment de culpabilité envers « Muriel » (Jessie) qui « l'aime à la folie » mais « exige son âme » alors que personne ne peut posséder son âme, donnée à jamais à sa mère Il voit en Louie « une Rhoda Fleming ou une Anna Karénine plus commune » qui jamais ne cherchera à pénétrer dans son âme [98].

Jessie reçut une lettre de Lawrence vers la fin de novembre, environ une semaine avant la mort de sa mère, annonçant ses fiançailles avec Louie. Il l'avait rencontrée dans un train, et la chose s'était faite [99]. Comme, après les funérailles de sa mère, Jessie lui faisait remarquer qu'il était peu sage de mêler Louie, ignorante de tout ce qui s'était passé entre eux et Helen, à leurs affaires déjà si embrouillées, il répondit péremptoirement « *With* should *and* ought *I have nothing to do.* » [100] ?

Dès lors ils se virent à peine ; Helen Corke rompit avec l'écrivain, ou du moins ramena leur liaison à des relations d'ironique camaraderie [101]. Mais la fiancée ne lui apportait pas non plus l'amour extatique et serein qu'il désirait religieusement. Un cycle de poèmes se rapportant tous à celle que Lawrence

98. CL 70.

99. MS. II, 9. Cf. E.T. 184. Jessie Chambers cite de mémoire, mais il n'y a guère de raison de douter de l'exactitude de ses souvenirs.

100. « Avec *devoir* et *obligation*, je n'ai rien à voir. » E.T. 184.

101. Cf. le conte *The Witch à la Mode* (A Mod. Lov. 103-128), dont l'héroïne Winifred est de toute évidence l'Helena du *Trespasser*, l'Helen des poèmes. Le héros Bernard Coutts, bien que fiancé à une lointaine Constance, demeure soumis à l'influence de Winifred. Il va chez cette « sorcière », se laisse prendre à son charme étrange qui le torture. Elle lui donne un baiser : ces demi-mesures lui suffisent. Coutts, son désir frustré, se souvient de sa fiancée : « This woman gave him anguish and a cutting-short like death ; *to the other woman he was false* » (127). Cf. aussi 121 : « She could not understand how he could marry : it seemed almost monstrous to her : she fought against his marriage ».

appelle « the other woman, the woman of *Kisses in the Train* and *Hands of the Betrothed* », [102] suffirait à indiquer de quelle nature fut cette nouvelle désillusion. Quelques rapprochements de textes permettront d'en mettre les traits bien en évidence.

The Hands of the Betrothed est la cruelle évocation d'une femme belle et séduisante, mais au regard vide ; d'une amoureuse, sensuelle au fond, mais à l'âme trop insignifiante pour se libérer de sa pruderie de vierge comme il faut :

> Ses fauves yeux sont un onyx de sottise,
> Ils sont durcis comme des gemmes dans une séculaire pruderie ;
> Oui, et la prudente et rude caresse de sa bouche
> A pour moi encore moins de sens que ses nombreuses paroles...

Peut-être pense-t-elle, rêve-t-elle à quelque chose, cette femme dont la main sensuelle ressemble à quelque lourd oiseau, à quelque bête travaillée par son instinct ; le poète en doute :

> Car pour moi elle est la même
> Jeune fiancée qui m'aime, et qui prend bien soin
> De sa virginale vertu et de ma réputation [103].

Il est vrai que ces vers sont plus incisifs, dans les *Collected Poems*, que sous leur forme primitive dans *Amores :* Lawrence n'a fait qu'exprimer plus nettement, grâce à quelques retouches, une pensée déjà dure dans la première version.

Trop sage, et pas assez fine pour le comprendre, tel est le jugement de Lawrence sur sa fiancée. Au moment où sa vie lui apparaît sous le jour le plus tragique, où son âme se répand dans la souffrance de son deuil, il ne sent chez elle aucune profonde sympathie ; elle n'est pas non plus de celles qui consentiront à lui accorder l'oubli par le généreux don d'elles-mêmes. Le malentendu de ces deux êtres se prolonge pendant toute une année :

> Mon amie est ici. Elle est grande, et brune, et passionnée comme une bohémienne, mais sage, affreusement sage, dévote. Elle se frotte la joue contre moi, tout comme une chatte, et dit : » Etes-vous heureux ? » Cela me fait rire. Mais je ne suis pas particulièrement heureux, n'étant encore qu'à moitié ici, pour le moment. Elle ne comprend jamais cela, aussi dois-je mettre tout mon esprit en bataille contre elle. C'est très étrange [104].

De même il écrit à sa sœur :

> Je ne veux pas que Lou comprenne jamais combien inexorablement tragique est la vie, pas cela. Mais je ne veux pas qu'elle

---

102. C.P. 116-130 : *Kisses in the train; Turned down* (?)*; Snap Dragon; Come Spring, come Sorrow; The Hands of the Betrothed; A Love Song; Twofold; Tarantella; Under the Oak.*

103. C.P. 127-129.

104. L. 17, 30.XII.1911.

m'agace par sa niaiserie, et cela elle doit l'apprendre... Je suis content que Louie vous plaise. Quand elle sera un peu plus âgée, elle comprendra plus de choses [105]...

Un violent poème, *Under the Oak*, exprime la même irritation et peut-être aussi la nostalgie de celle qui est si intimement mêlée à sa vie spirituelle, celle qui partage avec lui sa « malédiction ». Un homme regarde les étoiles, aux côtés d'une femme à l'âme commune. C'est évidemment le Lawrence qui depuis des mois médite sur la mort, hanté par le souvenir de sa mère. Tandis que les astres lui parlent de la morte, sa compagne ne sait que se récrier platement sur la beauté de la nuit. Il éclate :

Qu'êtes-vous de meilleur, ou quoi de pire ?
Quelle part avez-vous aux mystères
De cet antique lieu, de ma vieille malédiction ?
Quelle place occupez-vous dans mon histoire [106] ?

Le déclassement

Deux échecs amoureux, des fiançailles qui lui pèsent, la mort de sa mère : tel est pour Lawrence le bilan de l'année 1910. A ces douleurs s'ajoute le sentiment du déclassement, qui prend alors une importance capitale. Quoi qu'en dise sa sœur [107], et malgré une reprise de son activité littéraire lorsqu'il fait la connaissance d'Edward Garnett [108], 1911 ne voit guère s'atténuer son désespoir, bien que la maladie qui clôt l'année semble avoir contribué à dénouer la crise, dans le domaine pratique tout au moins.

La vie quotidienne, l'enseignement, la littérature, rien ne peut le rattacher au monde, lui faire prendre goût à l'existence. Ce qui ressort le plus clairement de sa correspondance de 1911 avec Edward Garnett, c'est le désir de publier autant que possible, de vivre de sa plume et de quitter un métier supporté avec une croissante impatience [109]. Sa santé s'affaiblit ; ses parents, ses amis s'inquiètent de le voir agité. En vacances, avec sa sœur et Louie, dans le Pays de Galles, il « ne reste jamais tranquille une minute, saute sur les rochers comme un possédé » [110]. En octobre, Jessie le rencontre, pâle et amaigri. Il crie dans son sommeil, rêve qu'on l'assassine [111]. Il ne peut travailler, il souffre du chauffage central qui dessèche l'air de sa classe, il s'enrhume [112].

105. C.L. 77, E.L. 88, 89-90.
106. C.P. 131.
107. E.L. 91.
108. CL. 79-81 : août-septembre 1911.
109. CL. 66-90 ; cf. en particulier : 85, 7 nov. et 88, 17 déc. 1911.
110. MS. II, 11.
111. Ib. Pour l'état mental de Lawrence à cette époque, cf. aussi E.T. 186 et ss.
112. CL. 82, 12 oct. 1911 ; CL. 84, 7 nov. 1911.

Son premier roman a eu du succès. Plusieurs critiques promettent au jeune auteur un brillant avenir. Mais à Eastwood, on s'est quelque peu offensé de la liberté avec laquelle il décrit gens et choses du pays, ainsi que de l'audace, toute relative, de certaines expressions : déjà l'éditeur lui avait fait effacer un ou deux mots [113]. « La publication de ce livre ne (lui) a guère rapporté que de l'amertume. Un assez grand nombre de gens ont été hostiles, pratiquement toute l'Amérique. » (sic) [114]. Il se sent encore un peu dépaysé dans le monde des lettres, avec les Hueffer, les Garnett : les éditeurs l'irritent [115]. Où sont ses racines ? Dans son ancien milieu d'Eastwood ? Mais il se sent profondément différent de ces simples, avec qui il n'a presque plus rien de commun. Deux contes de 1911 [116] appuyent lourdement sur la distance qui le sépare de ses origines. Cyril Mersham, après deux ans dans la grande ville du sud, revient voir son amie Muriel à la ferme où elle vit avec les siens. Les façons grossières de ces fermiers et de ces mineurs, leur gaucherie à table, leur langue empâtée, font souffrir le Londonien. Exagérant sa propre élégance, il se met à leur parler un anglais « d'une exquise précision, prononcé avec l'accent du sud, fort différent des lourdes sonorités des gens du pays ». Cette affectation accentue leur gêne ; Cyril bavarde brillamment, sentant bien que par là même il les sépare de lui, irrévocablement [117].

Muriel a un prétendant, Tom Vickers, un beau mâle, garçon intelligent sans subtilité, « de ceux qui savent faire l'addition de deux et deux, mais jamais de x y et de y x ». Cyril n'a aucune

---

113. CL. 73, 20-11-1911. Il s'agit d'Alice Gall, personnage du *White Peacock*. Mrs Clarke nous a dit qu'un vieil ami de sa famille, pilier du temple congrégationnaliste, et original du James Houghton de *The Lost Girl*, se déclara choqué par l'expression « round-wombed moon » dans le premier roman de Lawrence. Elle nous a montré un exemplaire de ce roman ayant appartenu à une de ses tantes, où sont biffés des mots bien inoffensifs se rapportant à l'amour (cf. infra, p. 119). Quant aux changements imposés à Lawrence par l'éditeur, ils sont indiqués par Ed. D. MacDonald (*op. cit.*, pp. 126-127). A la page 127 du Wh.P., on a substitué « dirtied » à « mucked » ; à la page 230, 4e ligne : « *God!* we were a *passionate* couple — *and she would have me in her bedroom while she drew Greek statues of me — her* Croton, *her* Hercules ! *I never saw her drawings.* She had her way too much — I let her do as she liked with me.

Then gradually she got tired — it took her three years *to have a real bellyful of me.* I had a physique then — for that matter I have now».

Les expressions soulignées ont été adoucies pour l'édition anglaise.

114. CL. 82.

115. Cf. E.L. 83 ; CL. 62, 88, 89.

116. *A Modern Lover*, cf. supra notes 54 et 55. Une note au début du volume (p. 5) indique la date approximative de cette nouvelle : 1910-11. Jessie Chambers, dans Ms. II, la situe en 1911, mais D.H.L. lui en avait montré une première version dès 1909. Les ressemblances frappantes avec *The Soiled Rose* suggèrent qu'il faut placer les deux contes vers la fin de 1911, ou les premiers jours de 1912.

The Soiled Rose, in The Forum, Vol. XLIV, March 1913, pp. 324-340. Une lettre de Lawrence (CL. 206) date cette nouvelle, écrite « in Croydon — still in bed after the last illness », donc avant le 7 janvier 1912 (cf. CL. 91).

117. Modern Lover, 17-18.

peine à se débarrasser de lui, à reconquérir Muriel, en dépit du sérieux avantage qu'est le « *handsome, healthy animalism* » de l'autre. Le contentement de soi ne connaît plus de bornes chez le jeune Londonien : il pose, sourit finement, d'un air entendu, parle par énigmes, mystifie Vickers ; bref, il se conduit en provincial un peu dégrossi, dont les grâces sont du plaqué [118].

The Soiled Rose est encore plus édifiant. Ici, Lawrence s'appelle *Syson*, Jessie devient *Hilda*, et le rival imaginaire est le robuste garde-chasse *Pilbeam*. Syson parle français, cite Verlaine, devant le brave rustaud qui ne parle même pas l'anglais correctement. Les manières polies, raffinées de Syson contrastent avec la rudesse du garde. Mais le plus beau, c'est lorsque Syson, secrètement irrité de se savoir remplacé auprès de celle qu'il a aimée, « se frappe soudain la cuisse avec ses gants, et se redresse » puis quitte son rival avec une politesse distante qui est d'un risible achevé [119].

Un certain snobisme sépare donc Lawrence de ses amis d'autrefois. Il s'offense de ce que la mère de Jessie ait adressé une lettre à *Mr Lawrence*, et non, comme il se doit pour un *gentleman*, à *D.H. Lawrence, Esq.* [120]. Les hôtels particuliers de Park Lane éveillent en lui une amertume qui n'est pas sans suggérer de l'envie [121]. Devant le spectacle de l'opulence londonienne il s'écrie avec l'arrogance d'un Rastignac : « Je gagnerai deux mille livres par an » ; il étonne Jessie par l'importance qu'il ajoute au fait que Hueffer a un rendez-vous avec *Lady X.* [122]. Cependant il est poursuivi, dans ce monde nouveau et froid, par la nostalgie de la bonne simplicité, de l'affecteuse chaleur qui règnent dans son milieu populaire [123]. Il se réfugierait volontiers dans une société comme celle du *White Peacock* où les distinctions de classe s'estompent jusqu'à disparaître presque entièrement. C'est à peine si la distance qui sépare le fermier George Saxton, de Leslie Tempest, le grand propriétaire minier, y est soulignée.

Sans doute Lawrence est-il sincère lorsqu'il écrit à Jessie : « Hier soir, j'ai dîné avec des célébrités, et je dîne ce soir avec deux R.A. (*Membres de l'Académie des Beaux-Arts*), mais je donnerais tout cela pour une de nos soirées dans le salon de Hagg's Farm' [124]. Conscient de son ascension sociale, ébloui par le

---

118. Modern Lover, 30. Cf. aussi 19-20, et supra, pp. 97-98, n. 57, 58.

119. Cf. *Prus. Of.*, p. 172 et p. 158. Les traits sont plus accentués dans la version originale ; la conversation des deux hommes au début marque davantage le snobisme, l'affectation, la secrète jalousie de Syson.

120. MS. I, 70.

121. MS. I, 72.

122. E.T. 168, 176.

123. Cf. S. & L. 256-257.

124. E.T. 163-164.

prestige que lui confère à ses yeux cette soudaine entrée dans le monde des lettres, il ne semble pas très sûr de son désir d'aller plus avant.

Il souffre en effet, et depuis l'enfance, d'une conscience de classe, assez vague dans les représentations intellectuelles qu'elle évoque, mais d'autant plus aiguë et vivace dans les replis du moï affectif. Sans doute faut-il la rattacher à l'orgueil d'une mère qui se sentait déclassée [125]. On peut en rapprocher les angoisses de l'enfant devant le caissier de la mine, la honte d'aller réclamer l'argent dû au travail de son père, réaction de pauvre aux yeux de qui l'argent et ceux qui le manient sont l'objet d'une haine et d'un respect tout religieux [126]. Lawrence adolescent doute, non pas de son génie, mais du contraste entre sa vocation de poète et sa position de « fils de mineur » [127]. A Nottingham, cela lui pèse de n'être qu'un élève d'école normale, traité « comme un écolier » [128].

Un sensitif comme lui pourrait se cuirasser pour braver la souffrance, et partir à la conquête d'une société qui, si elle l'ignore encore, le respectera un jour ; ou bien se replier sur lui-même afin d'éviter les douloureux contacts. Lawrence va presque toujours alterner entre ces deux attitudes. Sa famille semble l'avoir poussé à l'ascension sociale ; Jessie, en le mettant en contact avec Hueffer, a contribué à cette ascension, sans peut-être se rendre bien compte de l'inévitable rapport entre le succès littéraire et l'entrée dans la vie mondaine de la capitale [129]. Mais on ne trouve pas chez Lawrence de vulgaire arrivisme : il est trop hésitant, trop instable, trop délicat, pour suivre avec ténacité la route du succès, alors que le simple fait de vivre lui paraît un miracle d'énergie [130]. Il a trop de fierté aussi, de cet orgueil presque morbide qui se blesse à la moindre rebuffade, au moindre soupçon d'indifférence chez un éditeur ou un critique [131]. Son caractère de timide le voue à souffrir des changements

---

125. Cf. supra, pp. 26 et ss.

126. Cf. supra, p. 32. Voir aussi S. & L. 97-98, la réaction de pauvres honteux de Mrs Morel et de Paul au restaurant. De même George Saxton, à l'hôtel, « could not get over the feeling that he was trespassing » (Wh.P. 375).

127. Cf. supra, p. 59 et note 80. Dès le lycée, Lawrence doit avoir eu à souffrir de la condition de son père : cf. Not I..., 34. « Bitter it was to him when a friend at the high school who took him home to tea, refused to continue the friendship as soon as he heard Lawrence was a miner's son. »

128. Cf. supra, p. 71 ; E.T. 19.

129. Pour la famille, cf. supra, p. 63 et n. 100. Pour Jessie, voir p. 91 ; et *Shades of Spring* (*Prus. Of.* 170) : Syson y accuse Hilda de l'avoir lancé elle-même sur la route du succès.

130. S. & L. 258, 423. C.P. 134, *Call into Death*.

131. Cf. S. & L. 97 : Paul Morel souffre de l'entrevue avec Mr Jordan. Sa mère lui dit : « You mustn't mind people so much. They're not being disagreeable to *you*, — it's their way. You always think people are meaning things for you. But they don't ». Cf. infra, p. 112, n. 136.

de milieux auxquels le condamnent son éducation et la carrière qu'il a choisie. Isolé parmi ses amis d'autrefois, la nostalgie de ses origines, plus peut-être qu'une fausse honte, le poursuit dans le monde nouveau où il entre soudain, et où sont encore assez rares, vers 1910, les hommes de sa classe.

Le désespoir

Avec Edward Garnett, sa sœur Ada est pendant 1911 sa principale correspondante. La mort de sa mère a dû raviver ses sentiments de famille ; et il n'a d'ailleurs plus guère que cette sœur à qui communiquer ses pensées intimes : il ne voit plus Jessie, il ne lui écrit que rarement, et il fréquente moins Helen depuis ses fiançailles. Il affirme avec force les liens qui le rattachent à sa sœur :

> Ne sois pas jalouse d'elle (Louie). Elle n'occupe aucune place dans la partie de mon être qui est tienne. Toi et moi, il y a des choses que nous partagerons seuls, toute notre vie... Tu es ma *vraie* parente en ce monde, toi seule. Je suis tien : n'est-ce pas ainsi [132] ?

Il entretient Ada de sa tristesse, de ses dégoûts, de ses « accès d'horreur » :

> Nous payons chèrement ce don de la vie... A présent je trouve que le seul antidote est le travail... Cela fait passer les journées, du moins... Je suis las de trouver la vie si laide et si cruelle. Comme j'ai hâte de la voir devenir agréable ! Cela me soulève l'âme de dégoût de la voir si dure et si brutale [133]...

La vie est « inexorablement tragique » : la tragédie est le genre littéraire préféré de Lawrence pendant le printemps de 1911. Il envoie à une amie de sa famille *Riders to the Sea, Les Troïennes, Œdipe, Les Bacchantes :*

> ce sont des tragédies, mais toutes les grandes œuvres en sont. Le tragique est beau lui aussi. C'est mon *credo*. Mais parfois aussi il me laisse plein de douleur [134].

Le désespoir ne se maîtrise guère dans la solitude. Or Lawrence s'isole délibérément. Il se sent séparé des autres hommes, aucune société ne peut le distraire. Il n'ira pas passer à Eastwood ses vacances de Pâques. Son père ne lui inspire que « dureté et amertume » [135]. Il vient de publier son premier roman : les gens de son pays vont le regarder comme une curiosité ; il passera ses

132. E.L. 90-91.
133. E.L. 81, 82, 89.
134. « ...how relentlessly tragic life is... », L. 7, 26.IV.1911 (cf. supra, pp. 106-107 et note 105).
135. E.L. 89. « It is astonishing how hard and bitter I feel towards him. »

vacances ailleurs, avec Ada. Il déteste, il abomine Eastwood, et voudrait voir ce village balayé de la face de la terre. Rien ne le rattache à ses compagnons habituels de Londres. Il n'a ni ne veut d'amis intimes :

> Pour les choses qui comptent, on est fatalement seul dans cette vie, ou presque seul. Je ne dis jamais rien à personne, mais parfois je puis à peine avaler mes repas. On n'a pas de refuge loin de ses pensées, jour après jour... Il faut supporter un mal comme s'il n'existait pas, c'est le seul moyen. Les gens vous haïssent d'être malheureux, et de les rendre un petit peu malheureux... Le tragique est ce qu'il y a de plus permanent, de plus vital dans l'existence, et... la leçon est d'apprendre à vivre seul [136]...

Il faut dater de cette période la plupart des poèmes sur la mort de la mère, qui forment une imposante section des *Rhyming Poems. Monologue of a Mother* et *End of Another Home Holiday* [137] avaient montré une mère tragique, déçue par son mari après le grand espoir de sa jeunesse, puis déçue par ses fils, étrangers préoccupés de leur vie propre. Elle mendie l'amour du dernier, qui souffre avec impatience cette humble et muette prière. Hanté par cette figure suppliante et vieillie, le fils ne comprend pas, se demande pourquoi l'amour maternel doit ainsi le poursuivre de sa brûlante image, et toujours demander, demander.

La mère morte, cette résistance à l'amour maternel cesse. Quelque chose de lui-même est mort aussi, et il ne songe plus qu'au bonheur qu'il aurait pu lui donner, pour la dédommager « de toute (sa) vie de supplication et de désespoir » [138].

La mère dort comme une pure épousée, sa bouche morte chante le rêve parfait de l'au-delà [139]. Puis c'est le chant d'amour du fils à la « Mère Vierge », tendre adieu dans lequel il promet de rester fidèle à celle qui l'a mis au monde, de vivre pour « labourer la difficile glèbe de l'avenir » : mais tenté par la mort, le poète souhaite pour lui la paix dont jouit celle qu'il aime, il voudrait ne pas avoir à subir la dure épreuve de la vie [140].

Bientôt après la première réaction, commence « la longue hantise de la mort » [141]. Souvent ce n'est que la poignante nostalgie de celle qui n'est plus : le souvenir des dernières semaines rappelé soudain par la fumée d'une cigarette évoquant un cheveu gris [142]. L'envol d'une feuille morte arrache soudain Lawrence à sa rêverie, dans laquelle il revivait l'agonie [143]. Celle qui est

---

136. E.L. 79, 80, 82-3, 84, 88.
137. C.P. 47, 62 (*Monologue of a Mother* date de 1912-1913).
138. C.P. 100. *The End...* « To make requite For all your life of asking and despair... ».
139. C.P. 101, *The Bride.*
140. C.P. 101, *The Virgin Mother.*
141. C.P. « *Note* », 28. « The long haunting of death in life. »
142. C.P. 106, *Sorrow.*
143. C.P. 110, *Brooding Grief* ; cf. S. & L. 413.

partie a emporté avec elle le Missel enluminé, et n'a laissé à son fils qu'un monde gris et terne, un ciel flétri et glacial [144]. Il revoit son enfance, entend les notes grêles du vieux piano accompagnant un hymne le dimanche soir : « comme un enfant », il « pleure sur le passé » ; les seules joies de la vie seraient-elles celles de l'enfance ? [145].

La morte l'appelle, l'invite à quitter ce monde de malheur : le silence envahit tout, les agitations des hommes sont vaines devant ce gouffre qui doit tout engloutir ; tout peut mourir, car rien ne change quoi que ce soit au destin éternel [146]. Une moitié de lune brille au ciel : l'autre moitié, emportée par la morte dans la tombe, est le symbole du pacte qui lie à elle le vivant ; entre ces deux morceaux de lune d'étranges rayons portent encore de troublants messages [147]. Lawrence essaye bien de retourner cette image, d'en tirer un encouragement à vivre [148], mais il est des moments où « L'appel de la Mort »» est le plus fort : comme le pigeon qui s'envole du dôme d'une cathédrale pour se perdre dans le ciel, comme une écume qui s'évanouit sur l'eau, il voudrait rejoindre sa mère :

> Car je suis las, ma chérie, et si je pouvais soulever mes pieds,
> Mes pieds tenaces, du dôme de la terre
> Pour tomber comme un souffle dans l'haleine du vent
> Dans laquelle tu es perdue, quel repos, mon amour, quel repos ! [149].

Volontiers il quitterait, avec son corps, sa honte et sa douleur, et rirait de joie, à la vue de cette vaine dépouille [150]. Parfois, de la conscience qu'il a de souffrir exceptionnellement, il tire orgueil et force ; étourdi par le silence qui l'environne, il sait entendre le langage des ombres, il discerne sous le monde réel l'univers de ténèbres et de néant qui sous chaque forme révèle un spectre [151]. Peu importe qu'il brûle rapidement le combustible de sa vie : sous la flamme subsiste une ombre précieuse, centre inviolable de son être [152].

Mais bien illusoire et bien dangereuse est cette force : et cette ombre mystique hante l'esprit du poète, l'emplit de folles visions, plus souvent qu'elle ne le réconforte. Certains poèmes nous montrent Lawrence en route vers l'hallucination et la folie. Leur sincérité paraît indubitable si on les rapproche des scènes où s'égare la raison de Paul Morel :

---

144. C.P. 135, *Grey Evening.*
145. C.P. 148, *Piano* ; 152, *Twenty Years Ago.*
146. C.P. 109, *Silence* ; 110, *Listening.*
147. C.P. 114, *Troth with the Dead.*
148. C.P. 132, *The Shadow of Death.*
149. C.P. 134, *Call Into Death.*
150. C.P. 134, *In Trouble and Shame.*
151. C.P. 108, *The Inheritance.* Cf. aussi 109, *Silence.*
152. C.P. 115, *At a Loose End.*

Ainsi passaient les semaines. Toujours seul, son âme oscillait, d'abord du côté de la mort, puis, tenace, du côté de la vie. La vraie angoisse était de n'avoir nulle part où aller, rien à faire, rien à dire, de n'*être* rien lui-même. Il lui arrivait de courir par les rues comme un fou ; parfois il était vraiment fou ; des objets disparaissaient, puis revenaient. Il en haletait. Parfois il se tenait devant le comptoir du café où il était entré boire un verre. Tout reculait soudain devant lui. Il voyait dans le lointain le visage de la serveuse, les buveurs qui bavardaient, son verre sur la table d'acajou mouillée. Quelque chose s'interposait entre lui et eux. Il ne pouvait entrer en contact. Il ne voulait pas d'eux, il ne voulait pas de sa consommation. Se retournant brusquement, il sortait. Sur le seuil, il restait à regarder la rue éclairée. Mais il n'en faisait pas partie, il n'était pas dans cette rue. Quelque chose le séparait [153]...

Il rentrait et buvait ; en vain il essayait de travailler, il s'en allait jouer aux cartes ou au billard dans quelque club. Il flirtait avec une serveuse de bar. Sa propre image dans un miroir lui faisait horreur.

Il voulait se sauver de lui-même, mais il ne trouvait rien à saisir. Désespéré, il songeait à Miriam. Peut-être ... peut-être ... ? [154]

De même Lawrence est hanté par des visions étranges ; ses nerfs sont à vif, la moindre sensation peut éveiller en lui un monde de rêve :

Les âcres senteurs de l'automne,
Evocatrices de bêtes furtives, me font redouter
Toute chose, les étoiles automnales qui tremblent comme des larmes
Et le ronflement de la nuit dans mon oreille [155].

Ivre, il erre par les rues au milieu d'une fantasmagorie où rêve et réalité sont indissolublement mêlés. Les lampes à arc sont des roses, éclairant mille fleurs-fantômes : aubépines, lilas blancs, gouttes d'or du cytise. Les rouges fleurs de l'aubépine sont des drapeaux plongés dans le sang.

Le sang répandu dans le silencieux combat
De la vie contre l'amour et de l'amour contre la vie
Dans la lutte pour une maigre pitance
De baisers, la longue recherche d'une épouse
Courtisée il y a bien, bien longtemps [156].

Est-ce sa mère, ou Jessie, que le poète a ainsi « courtisée il y a bien, bien longtemps ? » Maintenant toutes deux sont trop loin pour lui rendre le calme, sur cette route hantée. Les fleurs

153. S. & L. 415.
154. S. & L 415.
155. C.P. 107.
156. C.P. 105, *Drunk*.

droites des marronniers sont autant de fillettes qui viennent tenter son imagination déréglée ; un lilas blanc est une femme en mantille de dentelle ; le parfum d'un lilas violet est le persistant appel d'une autre ; le cytise, laissant tomber ses draperies d'or, devient un corps nu scintillant dans la nuit. Deux à deux passent les amoureux... Titubant, le poète poursuit seul son chemin. Jamais fille blanche comme les blanches grappes du marronnier n'entrera dans sa chambre sur la pointe des pieds... [157].

Mais dans cette chambre, les ombres des arbres, projetées par les lampes de la rue, composent un groupe de femmes inconnues. Le vent sanglote dans le store : ce sont elles qui pleurent ; ces Ménades courent sur son lit, l'appellent, l'assaillent ; quel mystère féminin a-t-il profané ? [158].

Ce qui le préoccupe avant tout, c'est toujours le mystère de la femme, l'inexplicable échec de sa vie amoureuse, l'étrange pacte qui lie son existence à la morte. Hanté par ces visions érotiques, agité et inquiet, il ne trouve aucune raison de vivre, sauf qu'il lui faut continuer l'effort maternel [159]. Plus d'une fois tenté de céder, de suivre sa mère dans le néant, dans la nuit, il repart, poings fermés et bouche serrée, vers la lumière et la vie [160].

Cette crise dut atteindre ses pires moments vers la fin du printemps ou le début de l'été de 1911 ; il était assez normal qu'elle fût suivie d'une crise physique : une pneumonie se déclara en effet vers le milieu de novembre. Lawrence fut soigné quelque temps à Londres par sa sœur et, semble-t-il, par Louie [161]. Dès qu'il fut assez bien pour voyager il alla se rétablir à Bournemouth, d'où il rentra à Eastwood au début de février. Le docteur lui conseillait de quitter l'enseignement : il était menacé de tuberculose pulmonaire [162].

Sa maladie avait dû lui donner le loisir de réfléchir à ses affaires de cœur : il arriva à Eastwood décidé à mettre fin à ses fiançailles. Il avait d'ailleurs passé, au cours de la longue crise de 1911, de l'extrême timidité d'autrefois à une sorte de Don Juanisme fanfaron : en font foi une allusion à certaine Jane embrassée à Marylebone, une aventure à un bal près de chez lui, et les poèmes *Don Juan* et *Hymn to Priapus* [163].

Avec un détachement qui en dit long sur ses sentiments, il écrit à Garnett le 12 février 1912 qu'il a, non sans brutalité,

---

157. C.P. Ib. 105-106.
158. C.P. 140, *Late at Night.*
159. S. & L. 414.
160. Ib. 422-3.
161. CL. 89-90. 30 déc. 1911. Cf. supra, p. 106, n. 104.
162. CL. 87, 17 déc. 1911. Pour les mouvements de Lawrence, voir L. 13-23, CL. 84-97.
163. CL. 98, 100 ; C.P. 196, 198-200

rompu avec Louie [164]. Au même moment il essayait de se raccommoder avec Jessie. Comme s'il n'eût pu se passer d'elle lorsqu'il voulait retrouver les sources profondes de la création littéraire il l'avait revue à l'automne de 1911, et l'avait consultée sur son nouveau roman. Pendant sa convalescence il avait entièrement récrit *The Trespasser* [165]. C'est entre deux rédactions de cette œuvre qu'il avait commencé *Paul Morel* [166]. La maladie et la mort de sa mère avaient dû ralentir ses travaux, bien qu'il écrive en 1911 plusieurs nouvelles, dont une de longueur considérable [167].

Il envoya à Jessie en octobre 1911 le manuscrit, aux deux tiers achevé, de *Paul Morel*, et lui demanda ce qu'elle en pensait. C'était, en gros, la vie de Mrs Lawrence, contée sans réalisme ; ni la ferme ni la famille de Miriam n'y étaient décrites, et la jeune fille était transportée dans un milieu tout différent de celui de Hagg's Farm. Elle suggéra à Lawrence de redire la vraie histoire de sa mère et de la mort d'Ernest. Il la prit au mot, et ajouta même un tableau des relations familiales chez les Chambers. Doutant de l'exactitude de ses souvenirs, il se fit promettre par son amie un récit détaillé de leur enfance et de la naissance de leur amour. Ce canevas, rédigé pendant la maladie de Lawrence, lui fut remis, à son retour, lors de sa première visite [168]. Il écrivit alors assez rapidement l'avant-dernière version de *Sons and Lovers*, lui envoyant les feuillets par petits paquets d'une douzaine à la fois [169].

Jessie avait déjà essayé de faire comprendre à Lawrence le rôle joué par sa mère dans la ruine de leur amour : elle lui avait envoyé une nouvelle relatant les incidents de 1906. Il avait répondu : « Ce fut le massacre du fœtus dans le sein maternel... Elles m'ont arraché à vous, l'amour de ma vie... » [170]. Elle lui conseillait maintenant de traiter de façon réaliste la biographie de sa mère et la sienne, se rendant compte qu'il pourrait ainsi, par une étude directe des problèmes de leurs existences, se libérer de son obsession, et retrouver la santé morale [171].

---

164. CL. 100. Cette scène a servi d'original à celle de la rupture d'Ursula et d'Anton dans *The Rainbow* (440-441), avec cette différence que les sexes sont transposés : c'est Ursula qui refuse d'épouser Anton et lui qui se met à pleurer.

165. CL. 93, 96, 19 et 29 janv. 1912.

166. CL. 66, 18 oct. 1910.

167. *Two Marriages*, qui deviendra *Daughters of the Vicar* (*Prus. Of.* 62-137). CL. 81, 2 oct. 1911 ; cf. aussi 78, 12 juin.

168. Février 1912. Lettre n° 5 de Jessie Chambers. Cf. E.T. 194, 197.

169. Jessie Chambers dit « la version définitive » (lettres diverses). Mais le témoignage des lettres est catégorique. L. a *récrit* ou en tout cas *revu* S. & L. en Italie en 1912.

170. E.T. 186 et MS. II, 10. Cf. supra, p. 61. « It was the slaughter of the foetus in the womb... They tore me from you, the love of my life... » E.T. 186 et MS. II, 10.

171. Lettre n° 5 de Jessie Chambers, cf. E.T. 190-193.

Se tournait-il vers elle dans l'espoir d'une réconciliation ? Les deux contes qu'il venait d'écrire ou de remanier [172] pendant sa convalescence, indiquent chez lui une réflexion prolongée sur l'échec de son premier amour ; son imagination revient vers Jessie, vers la ferme, vers leur commune expérience, et bien qu'il se mêle à ces retours sur soi-même quelque désillusion, peut-être est-elle due à la crainte de se voir supplanté par quelque robuste et simple rival, plutôt qu'à des doutes sur la profondeur de ses propres sentiments. Le poème *After Many Days* se rapporte à la première rencontre des deux jeunes gens après la longue rupture. Lawrence a longtemps refusé de s'avouer à lui-même l'amertume de la séparation [173]. Pourront-ils se rapprocher, joindre en un chaud contact leurs cœurs qui palpitent d'émotion, sous le vêtement des paroles de convention ? Cette rencontre est décrite aussi dans les dernières pages de *Sons and Lovers :* Paul y attend de Miriam le geste qui les unira définitivement, incapable qu'il est de faire lui-même ce geste [174]. Dans la réalité, Lawrence ne voulut pas, peut-être ne sut-il pas, s'engager : il allait voyager, séjourner en Allemagne, chez des parents par alliance. Si au bout d'un an ni l'un ni l'autre n'avait rien trouvé, ils se marieraient. Assez peu tentée par une proposition si dépourvue d'enthousiasme, Jessie se rendit compte que la situation était désespérée [175].

Ils se revirent encore quelques fois. Un jour Lawrence parla d'une invitation à déjeuner, qu'il avait refusée, chez son ancien professeur de français. Il accepta une invitation plus pressante réitérée cette fois par Mrs Weekley. Jessie le trouva ensuite plutôt intrigué par cette femme qu'il ne sut décrire que comme *modern German.* Cette rencontre se situe entre le 14 et le 21 mars [176]. Le 17 avril, dans une lettre à Garnett, Lawrence chantait les louanges de celle avec qui il allait fuir en Allemagne au début de mai [177].

Ici se clôt le long et trouble chapitre des amours de jeunesse. Profondément blessée par le ton adopté envers leur amour dans *Sons and Lovers,* Jessie comprenait que tout contact avec celui qui avait tant signifié à ses yeux devenait impossible : Lawrence semblait en effet obsédé par l'idée qu'il trahissait sa mère en se réconciliant avec elle. Elle le rencontra une dernière fois : il avait perdu son air désespéré des semaines précédentes. Il lui dit son

---

172. Cf. supra, p. 108 et n. 116.

173. C.P. 122, *Amores,* 116. Lettre n° 5 de Jessie Chambers, cf. E.T. 195-197.

174. S. & L. 415-421. Voir surtout 420.

175. MS. II, 11-16. E.T. 195 et ss. — Pour le lectorat, cf. Not I..., 4.

175. MS. II, 11-16. E.T. 195 et ss. — Pour le lectorat, cf. Not. I..., 4.

176. CL. 114 : 9 mai 1912. « Oh Lord, what a mess to be in — and this *after eight weeks of acquaintance!* »

177. CL. 107.

prochain départ. Une lettre reçue en juin lui apprit qu'il avait enlevé Mrs Weekley [178].

Jessie raconta sous forme de roman cette longue et pénible aventure de sa jeunesse. Elle espérait, en l'extériorisant, se libérer du passé. Ce roman, confié à Edward Garnett, dut être lu par Lawrence : la jeune femme l'a reconnu à certains détails utilisés dans *The Rainbow*. Elle reçut en 1913 une lettre dans laquelle Lawrence faisait allusion aux difficultés de sa vie avec Frieda. Il ajoutait qu'ils parlaient d'elle continuellement, et qu'ils seraient heureux de la voir une fois rentrés en Angleterre. Il lui envoyait les épreuves de *Sons and Lovers*, s'excusant du tour qu'avait pris le roman. Elle lui renvoya sa lettre, décidée à rompre à jamais avec un être dépourvu d'imagination au point de l'inviter chez sa maîtresse après tout ce qu'elle avait souffert. Elle détruisit alors son roman, et tout ce qu'elle possédait de la plume de Lawrence [179].

Helen Corke fut tenue dans l'ignorance sur la nouvelle vie de « David », dont elle ne fut informée par Jessie que pendant un voyage en Allemagne en 1913, lorsqu'elle se proposait de faire une visite à Lawrence en Bavière.

La liaison avec Alice Dax semble s'être prolongée jusqu'au dernier moment. En février, Lawrence donnait à lire successivement à Helen et à elle un numéro du *Hibbert Journal* qui l'intéressait particulièrement, et que nous avons identifié comme celui d'octobre 1911 (paru en janvier) contenant l'essai d'Arthur Balfour sur Bergson, et la *Huxley Lecture* de Bergson à l'Université de Birmingham. Il séjournait chez les Dax à Shirebrook en mars, et cette visite peut avoir eu ses échos dans la scène de *Sons and Lovers* où Paul réconcilie Clara avec son mari.

Le secret de cette longue liaison fut bien gardé par les intéressés comme par les rares initiés. Après la publication du roman Alice Dax écrivait à Jessie Chambers : « J'ai lu *Sons and Lovers* et je jure que ce n'est pas vrai. » [180]. Mais une lettre d'elle à la veuve de Lawrence, écrite lorsque parut le livre de Frieda *Not I, but the wind...*, révèle à quel point les scènes amoureuses entre Paul et Clara sont calquées sur la réalité, et suggère que seule la rencontre de Frieda mit un terme à leur liaison :

> J'ai toujours été heureuse qu'il vous ait rencontrée, même dès le lendemain, lorsqu'il me parla de vous et que j'ai su qu'il me

---

178. MS. II, 15-16. E.T. 226.

179. MS. II, 19-22. Les initiales E.T. étaient celles de l'héroïne de ce roman : Eunice Temple.

180. Lettre n° 5 de Jessie Chambers : « At any rate she regarded herself as the original because I received a letter from her some years after the publication of *Sons and Lovers* in which she said « I have read *Sons and Lovers* and I *swear* that it is not true ». There was no need for her oaths — I knew quite well that it was not true ». Cf. CL. 138 (19.VIII.1912).

quitterait. Jamais je n'ai été ce qu'il lui fallait, et il n'aimait pas le moi que j'étais, mais celui que j'aurais pu être... Il n'a même jamais joui de moi comme d'une morphine, elle contenait toujours un irritant, jamais, sauf pendant une heure mémorable, nous n'avons été complètement l'un à l'autre : c'est cette heure-là qui m'a fait commencer à voir la beauté de la vie [181].

181. F.L. : M. & C. : 246, 23.I.1935.

CHAPITRE V

L'ŒUVRE DE JEUNESSE

I. *Premières ébauches : A Prelude ; A Fragment of Stained Glass ; Goose Fair. The White Peacock :* l'intrigue ; l'idéalisation du milieu ; le père ; le problème de la femme ; les instincts et la violence : Annable ; sa doctrine ; son histoire : sources. La guerre des sexes et le secret perdu ; la civilisation rendue responsable ; la vie moderne : griserie et souffrance ; le pessimisme. *The White Peacock*, poème du changement perpétuel ; résumé.

II. *The Trespasser :* le sujet ; source ; le rôle de Lawrence : amplification et développement ; révélation des caractères par les actes ; Helena ; Siegmund ; ce qu'ils doivent à Lawrence ; perversité d'Helena : Siegmund envoyé au suicide ; influences symbolistes et wagnériennes. La poésie des rythmes.

III. *Les Contes et Nouvelles* de 1912 : dates et classification ; *The Witch à la Mode ;* le cycle de Jessie Chambers : *A Modern Lover, Second Best, The Soiled Rose.* Cycle de la vie de famille : *A Collier's Friday Night* (théâtre), réalité brute ; *Odour of Chrysanthemums* et *The Widowing of Mrs Holroyd* (drame) : vie des mineurs ; effort pour en exprimer le tragique. Le déclassement de la femme, problème encore mal résolu : *Two Marriages* (*Daughters of the Vicar*) ; Lawrence et la bourgeoisie ; le christianisme ; scènes de la vie des mineurs : *A Sick Collier, Her Turn, Strike Pay, The Miner at Home.* La violence et la tendresse : *The Old Adam ; Love among the Haystacks ;* amour et « ondinisme ».

IV. *Sons and Lovers :* le sujet ; qu'est-ce qui en fait l'unité ? Le point de départ ; le premier MS. Lawrence en marche vers le réalisme autobiographique ; la peinture des milieux dans *Sons and Lovers ;* les caractères ; ce qui les fait vivre ; Paul Morel : objectivité initiale ; la déformation de « Miriam » ; raisons de cette déformation ; le roman personnel n'atteint pas son but; interprétation freudienne du roman : critique. Le lyrisme de la violence, de la mort et de la haine. Accord entre la technique et le tempérament.

L'œuvre de Lawrence n'a encore été considérée par nous que dans la mesure où certains détails ajoutaient à notre connaissance de l'homme et de sa vie. Etudions à présent les écrits de jeunesse, non pas tant en eux-mêmes, mais plutôt, si l'on peut dire, dans le dynamisme de leur contenu. Cherchons-y certains raccordements subtils, entre le moi et ses créations. Essayons enfin d'y saisir le processus par lequel ces dernières se dégagent de la mouvante expérience de l'écrivain, pour donner à leur tour corps et substance chez Lawrence à des idées qui vont mouler sa destinée et son caractère, pour vivre de leur propre existence indépendante.

Trois romans, un assez grand nombre de contes, deux pièces de théâtre et de nombreux poèmes composent l'œuvre de jeunesse. La substance des poèmes autobiographiques est déjà connue ; il suffira de renvoyer à ceux qui peuvent jeter quelque lumière sur ce qui suit.

Il n'est pas aisé de dater avec précision les œuvres de cette première période. Lawrence ébauche un conte, le laisse de côté pendant des mois, des années, le reprend s'il entrevoit une occasion de le publier[1] ; mécontent d'une première rédaction, il le récrit d'un bout à l'autre, et sous l'influence d'idées nouvelles en transforme totalement le sens. Cela est aussi vrai des romans : *The White Peacock* est rédigé à trois reprises de 1906 à 1910[2] ; *The Trespasser* au moins deux fois, de mars 1910 à janvier 1912[3] ; *Sons and Lovers*, commencé en 1910, refondu en 1911, est revu en Allemagne et en Italie en 1912[4]. De même que les contes réunis en volume en 1914, ce roman porte la marque des conditions nouvelles de la vie de Lawrence, du grand changement de sa conduite et de ses idées. Aussi la plus grande prudence s'impose-t-elle à qui voudrait tirer de l'œuvre des précisions sur l'état d'esprit de l'écrivain à un moment donné. Partout où cela est possible il faut se rapporter à la première version connue.

I. Premières ébauches

Trois contes au moins datent des tout premiers débuts : d'abord *A Prelude*, publié dans un journal de Nottingham en décembre 1907[5]. Lawrence ne pouvait signer qu'un seul des trois contes qu'il soumettait à ce journal pour un concours : Jessie et Louie se chargèrent chacune d'une nouvelle. Ce fut Jessie qui reçut le prix de trois guinées ; elle remit cette somme à l'auteur, le conte ayant paru sous sa signature. *A Prelude* est une simple esquisse de

1. Cf. CL. 78 (To Martin Secker) ; 102, lettre du 8 mars 1912, 2e paragraphe, etc.
2. Ms. I, 37 ; CL. 61.
3. Ms. II, 5. CL. 66, 91, 96 ; cf. supra, pp. 101, 116.
4. Cf. supra pp. 116 et ss. CL. 66, 101, 102, 106, 124, 135, 141, 147, 153, 154.
5. E.T. 113. Nous avons pu lire ce conte dans l'exemplaire de Jessie Chambers

la vie à Hagg's Farm pendant les fêtes de Noël ; la description précise, et en même temps fantaisiste, des gens et des choses, fait le charme principal de cette pochade. Déjà cependant s'y marque la préoccupation des différences de condition sociale entre une héroïne riche, cultivée et élégante, et le jeune fermier qu'elle accepte en mariage. Toute l'atmosphère est empreinte d'un je ne sais quoi de féminin qui annonce certains aspects du *White Peacock :* c'est au « cycle » de ce roman qu'il faut rattacher *A Prelude.*

Lawrence avait envoyé au journal *The White Stocking*[6] et *A Fragment of Stained Glass,* récit qui paraîtra, refondu, dans *The English Review* de septembre 1911 ; et, considérablement retouché, dans le volume de 1914[7]. La révision finale a surtout effacé les redites, bien qu'il reste encore bon nombre de redondances et de lourdeurs. Le texte de 1911 contient des naïvetés et des clichés pour la plupart supprimés dans la version définitive[8]. Le fond n'a pas changé. Un clergyman ami de l'auteur lui lit ce récit, suggéré par une vieille chronique. Un serf, incendiaire par vengeance, s'enfuit par la neige et le froid, vers les repaires de Robin Hood, accompagné de la fille d'un meunier éprise de lui. Ils s'arrêtent près du vitrail illuminé d'une chapelle : elle le pousse à s'emparer de la magique pierrerie couleur de feu. L'homme grimpe au vitrail, le brise, retombe ensanglanté, n'emportant qu'un fragment noirâtre, mais qui brille au soleil comme une goutte de sang.

Bien que complexe, le symbole est clair : l'homme doit faire effort pour conquérir l'imagination de la femme aimée ; exigeante, insatiable, elle pousse l'amant aux portes de la mort pour satisfaire les égoïstes aspirations de sa fantaisie. Est-ce là ce qu'avait voulu dire Lawrence dès 1907 ? Cela est plus que douteux. Son intention pourrait bien avoir été d'abord de faire œuvre locale et historique : le gauche archaïsme du style, l'imitation probable de la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*[9], tout indique à l'origine un travail d'apprentissage littéraire. L'interprétation symbolique est venue après.

---

6. E.T. 113-114. Cf. infra pp. 236 et ss.

7. Prus. Of. 138-152. Cf. E.T. 113 : Jessie Chambers est sûre que Lawrence a récrit ce conte.

8. Un exemple suffira : *English Review :* « There is something *diabolic* about this *grin* on the vicar's countenance : his eyes are so shrewd and sad. It would be hard to *disillusion* Mr. Colbray. Indeed, now, his soul has *caught the grin* from his face, so that, when he is not ironical, he is satiric ». — *Prus. Off.* 138. Les mots soulignés deviennent : *pathetic* (bien plus approprié) — *twist* — *get near to* — *has some of the twist of.*

9. Voici à titre d'indication ce qui suggère une telle imitation : *le vitrail;* l'atmosphère médiévale (l'archaïsme un peu gauche vient d'Ivanhoe, peut-être de Chaucer) ; le sadisme, le goût du sang (cf. infra p. 128). Le procédé initial est le même : Flaubert imagine sa légende d'après un vitrail ; le clergyman de Lawrence, d'après une chronique de l'abbaye de Beauvale, qui raconte comment le Diable a brisé un vitrail de la chapelle par une nuit d'hiver.

Goose Fair, dont la première ébauche nous semble dater de la même époque[10], parut en février 1910 dans *The English Review* sous une forme assez différente de la version définitive. C'est d'abord aussi un exercice littéraire, qui par certains aspects rappelle Maupassant et Flaubert[11] ; c'est en partie un tableau historique. Nous sommes à Nottingham, en octobre 1871, pendant la fameuse foire aux oies : la guerre franco-prussienne est cause d'une crise de la dentelle et de la bonneterie. Les chômeurs sont violents ; des usines brûlent, et l'on murmure que certains industriels, tentés par de grosses assurances, n'y sont pas pour rien.

Mais ces faits ne constituent qu'une toile de fond autour du récit principal. Fille d'un riche industriel, Lois Buxton est fiancée à William Selby, dont le père, fabricant de dentelles, est parti de rien et n'a pas beaucoup de fonds disponibles. Les affaires de Selby souffrent de la crise. Lois essaye en vain de retenir William à dîner : il s'esquive, prétextant que son devoir l'appelle à la fabrique : tout est possible en ces temps troublés. La fabrique brûle dans la nuit. William ne reparaît pas. Lois l'imagine mort héroïquement à la défense de son bien ; tandis que dans le grave silence de son père, elle lit une accusation tacite contre les Selby. Le lendemain matin, elle apprend que William a passé la nuit en prison pour avoir, avec la joyeuse bande qu'il avait hâte de rejoindre, brimé une gardeuse d'oies. L'angoisse de la jeune fille se change en calme mépris, et presque en joie : elle est maîtresse de la situation.

Le texte du *Prussian Officer* efface les traits qui faisaient de Lois une femme romanesque, amoureuse du tragique ; il souligne par contre le conflit des sexes, la résistance méprisante du jeune homme envers cette femme qui le tient, grâce à sa ruine, grâce à la découverte de son mensonge.

Le conte reste assez mal construit avec, au début, un long portrait de la gardeuse d'oies, ensuite perdue de vue pendant douze pages. Même dans la dernière révision les naïvetés n'ont pas toutes disparu[12]. Et si Lawrence, en retouchant le détail et le dialogue, a su présenter objectivement ses personnages, laisser parler les faits, ceux-ci sont tout de même sans grande éloquence.

⁂

10. Voir Prus. Off. 208-222. Jessie Chambers ne se souvient pas que Lawrence lui en ait parlé avant la publication dans *English Review*. Mais, comme dans *The White Stocking*, et comme dans *A Fragment of Stained Glass*, Lawrence utilise des détails d'histoire locale. La période, 1870, est celle de *The White Stocking*, et de la jeunesse de Mrs Lawrence. Autant d'indications qui nous font croire que *Goose Fair* est contemporain de ces nouvelles de 1907.

11. Maupassant : la description de la gardeuse d'oies au début. Prus. Off. 208. Flaubert : la satire du romanesque chez Lois, qui peut être un souvenir de Mme Bovary.

12. Prus. Off. 210. « She was tall and slender, dressed with the severe accuracy *which marks the girl of superior culture.* » Lawrence ne connaît pas encore les milieux bohêmes et certaines intellectuelles qui ont bien une culture supérieure...

The White Peacock

Ces deux premiers essais marquent un effort vers l'objectivité, un travail sur des données aussi éloignées que possible du moi de l'écrivain, données historiques, anecdote locale. Rien ne prouve que le procédé qui consiste à dégager des événements une signification philosophique se rattachant à des préoccupations personnelles date de la première rédaction plutôt que de 1910-1911. L'œuvre maîtresse des années d'apprentissage, *The White Peacock*, va nous montrer l'introduction encore timide du moi dans l'œuvre, à mesure que ce moi formule ses problèmes, traque jusqu'à leur source vitale les difficultés présentées par l'adaptation à la vie.

Lawrence disait à Jessie qu'il s'était mis tout entier dans ce livre [13]. Aussi a-t-on quelque peine à y démêler ses intentions ; une œuvre aussi touffue ne se résume guère ; l'atmosphère y compte au moins pour autant que l'affabulation. Une intrigue principale sert pourtant de fil conducteur à travers ce labyrinthe.

Lettie Beardsall, dont la situation sociale est assez vague (elle est allée à l'Université, et sa mère semble être une petite rentière), est fiancée au fils du grand maître de mines de l'Erewash, Leslie Tempest. Elle est en coquetterie avec George Saxton, paysan rêveur et indécis. Hésitant, impuissant à s'exprimer, le jeune fermier ne sait ni parler, ni agir au bon moment, pour conquérir la frivole Lettie qui est loin de rester insensible à son amour, à sa mâle beauté. Il lui laisse épouser l'insignifiant Leslie, et se contente de sa cousine Meg, jolie fille qui doit hériter de l'Auberge du Bélier. George conserve pendant quelque temps des relations amicales avec Lettie, devenue une bourgeoise fermée, autoritaire et égoïste, qui reporte sur ses enfants tous ses espoirs déçus. Il « fait » du socialisme, mène contre Leslie une lutte politique courtoise, continue à se cultiver ; mais il finit par s'abandonner. Malheureux en ménage, méprisant sa femme, vivant en étranger auprès de ses enfants, déclassé et désorienté dans le monde moderne, il cherche l'oubli dans l'alcool et sombre dans le delirium tremens.

L'histoire est racontée par Cyril, frère de Lettie, ami de George et de sa sœur Emily. De tous les personnages, Cyril ressemble le plus à Lawrence ; Lettie, du moins au début, est un portrait d'Ada Lawrence [14] ; Emily rappelle Jessie Chambers ; George, son frère Alan ; leur ferme de Strelley Mill est Hagg's Farm, transplantée à quelque deux cents mètres de distance ; tous les autres personnages sont pris au milieu des Lawrence ; Bert ne connaît pas les maîtres de mines, mais il place dans leur château, sous le nom de Leslie, son ami George Neville [15]. Une série de tableaux

13. Communication orale de Jessie Chambers.
14. Lettie est un des prénoms de Mrs Clarke. La ressemblance est frappante.
15. Communication orale de Jessie Chambers. Cf. G. H. Neville, *London Mercury* March 1931.

de la vie aux environs d'Eastwood remplit la majeure partie du livre : la ferme, les visites mutuelles des jeunes gens, la vie de famille des Beardsall, très idéalisée d'après celle des Lawrence (moins le père) ; les conversations, les allusions à l'Université, les promenades dans les bois, tout cela vient directement de l'expérience quotidienne de l'auteur.

L'idéalisation a consisté surtout à élever le niveau social des personnages. Le caractère de Leslie l'exigeait, comme peut-être un secret désir du romancier ; on donne des réceptions, une fête champêtre [16] ; on parle sans cesse littérature, art, musique [17] ; c'est à peine si quelques passages viennent rappeler l'existence toute proche des mineurs [18]. Mais sous cette transfiguration, nous retrouvons à chaque pas la réalité initiale : c'est la mère qui ne pardonne pas à Cyril son équivoque amitié pour Emily [19] ; c'est le vieux piano de Mrs Lawrence [20] ; c'est la vie de la ferme et les travaux des champs ; mille traits des personnages et du milieu donnent à la psychologie une vérité qui reste l'un des principaux mérites de l'œuvre : le plus souvent la vie est observée avec la pénétration d'un regard neuf et sûr.

On dirait que Lawrence est parti de l'idée que le roman doit décrire avant tout la classe moyenne et l'aristocratie. Il lui faudra quelque temps pour se mettre à peindre sans l'embellir son milieu immédiat. L'intrigue que nous venons de résumer serait donc un cadre tout conventionnel, qu'il aurait peu à peu rempli de matière descriptive et d'épisodes destinés à en dégager une signification [21]. Ce roman d'amour, en soi assez banal, est en effet rehaussé par deux incidents qui, au premier abord, peuvent sembler superflus. Aucune nécessité esthétique ne justifie l'introduction du père ni du garde-chasse : elle est due à un retour offensif du réalisme, à un effort pour donner un sens au roman. On dirait que Lawrence, ne sachant ou ne voulant procéder par déduction logique, choisit de marquer par accumulation les idées importantes.

Beardsall, ayant depuis longtemps abandonné les siens, revient mourir non loin d'eux et laisse à ses enfants une petite fortune. Cyril et sa mère vont à ses funérailles [22]. Ce père étranger aux siens, c'est évidemment John Arthur Lawrence, à peine embour-

---

16. Wh.P. Part I, ch. III, VIII, IX ; Part II, cf. IX. Les Lawrence avaient d'ailleurs organisé un bal, qui a dû servir de modèle à la soirée chez les Beardsall. Cf. E.L. 44 à 55.
17. Cf. supra, p. 74.
18. Wh.P. 153, 157, 191, 485.
19. Wh.P. 13, etc.
20. Wh.P. 11-12, etc. Cf. *Piano* : C.P. 148.
21. Cf. à ce propos E.T. 103. Il l'a d'ailleurs remanié : dans le premier manuscrit, George épousait Lettie, abandonnée par Leslie. Dans le texte définitif, Lettie se donne bien à Leslie avant le mariage. Cf. 266-269, mais elle l'épouse, *malgré cela*, et en partie par pitié pour lui (cf. Part II, ch. V). Lawrence a découvert entre temps que c'est l'homme qui a besoin de la femme, que c'est lui qui souffre si elle l'abandonne. Cf. E.T. 181.
22. Wh.P. Part I, ch. IV.

geoisé. Il a fallu qu'il paraisse dans cette œuvre de fantaisie. C'est qu'il apporte dès le début du roman une note qui sera reprise et amplifiée vers la fin. George Saxton sera de même isolé au milieu de ses enfants, qui mépriseront ses vulgaires façons d'ivrogne. L'homme est en effet voué à la solitude, exclu de ce cercle fermé constitué par la mère et ses petits. On dirait que Lawrence est incapable d'imaginer, entre un père et sa famille, des relations normales et affectueuses [23]. De même entre mari et femme : pas plus que les Beardsall, George et Meg ni Leslie et Lettie ne peuvent s'entendre. Lettie demeure lointaine auprès d'un mari qui « ne lui semble pas réel », qu'elle traite en serviteur d'autant plus méprisé qu'il est plus dévoué [24]. C'est que le mariage est un duel, où triomphe le plus fort : donc la femme, qui forme avec les enfants une formidable alliance [25].

La femme tend de toutes ses forces vers un but égoïste (les enfants n'étant qu'une partie d'elle-même) : l'élévation sociale. Lettie épouse un homme riche, sans l'aimer vraiment ; même la simple Meg pousse ses enfants vers les « bonnes manières », s'habille avec opulence [26]. Elégance, distinction, richesse, voilà l'idéal féminin ; et aussi, la satisfaction du puissant besoin de maternité. L'homme n'est que l'instrument de ces ambitions et de ces désirs : tout au plus un serviteur quelque peu privilégié [27]. Il ne demande guère à la femme que la satisfaction de son instinct sexuel : mais elle n'en veut pas, ou du moins elle préfère l'âme, l'intelligence, tout ce qui chez son amant a une valeur sociale [28]. Quand elle a ses enfants, que sa situation est assurée, l'homme n'a qu'à se tenir coi, ou, s'il la gêne, à s'en aller. Ainsi la civilisation, l'ascension vers une vie sociale de plus en plus élevée, risque de supprimer complètement cet instinct qui pousse l'homme vers la femme et la lui fait désirer. La sexualité est refoulée vers la zone des besoins physiques à peine avoués.

Le problème est loin de prendre dans le roman cette forme abstraite : tout y est suggestion, action, avec ça et là quelques demi-précisions encore énigmatiques. Mais Lawrence insiste avec force sur les droits de la nature et des instincts. Dans cette petite société qui voudrait bien être raffinée, dans ce roman que certains critiques ont pris pour l'œuvre d'une jeune fille [29], court une

23. Il y a bien Mr Saxton, homme sympathique et bon père. Mais, si l'on compare dans le roman l'importance relative des deux types, la balance penche nettement vers le père isolé des siens.

24. Wh.P. 199, 388-9, etc.

25. Wh.P. 460.

26. Wh.P. 475 et ss.

27. Cf. Wh.P. 419, etc.

28. Wh.P. 423.

29. E.L. 79. Lettre de Lawrence à sa sœur, 9 février 1911 : à propos d'un compte rendu de son roman dans *The Morning Post :* « They amuse me highly by wondering if I'm a woman ». De même, le critique de l'*Athenaeum*, 25th February 1911, parle de « the feminine hand » affectant le réalisme, et appelle l'auteur « she ».

veine de brutalité. On dirait que l'amour et la souffrance sont déjà inséparables dans l'esprit de Lawrence. Les scènes de passion dans *A Fragment of Stained Glass* ont une saveur de sang et de larmes. Mordu à la bouche par un cheval, c'est avec ses lèvres ensanglantées que le serf donne son premier baiser ; il se couvre de sang en brisant le vitrail : c'est un rouge amant qui embrasse dans la neige la belle fille aux cheveux roux ; et c'est les yeux, les joues et les cheveux mouillés de larmes que ce héros et sa maîtresse s'étreignent dans la scène finale[30]. La violence affleure dès le second chapitre du *White Peacock*, lorsque les Saxton trouvent une de leurs chattes prise dans un piège, et que George doit achever la pauvre bête. Constamment la vie de la ferme vient rappeler à Leslie qui s'en choque, à Cyril qui semble en jouir étrangement, aux jeunes filles qui protestent contre l'inévitable, les réalités physiques de la naissance et de la mort. C'est la génisse que palpe le fermier pour savoir quand elle doit vêler ; c'est une chasse au lapin, sans autre arme qu'un râteau, la bête humaine se jetant passionnément sur la petite chose grise et brune, qui est chaude et qui saigne ; et le sang devient bien le symbole de l'instinct sexuel, lorsque le trait rouge d'une blessure au doigt de George pousse Lettie à serrer presque convulsivement cette main tendue[31].

Le garde-chasse Annable résume et symbolise toute cette primitive vitalité, cette ironique indifférence de la nature envers le vernis dont la civilisation recouvre la brute. Sa profession le destinait à assumer cette valeur symbolique : de tous les habitants de la campagne, le garde est celui qui est resté le plus près de la nature sauvage, de ces bêtes qu'il doit à la fois défendre, propager, et tuer[32]. La première apparition d'Annable est violente : de

---

30. Cf. C.P. 36 : *Cherry Robbers* et *Prus. Off.* 146. « My arms, I said, are smeared with blood, my knees, my feet, and my back. » *Engl. Rev.* » dans *Pruss. Off.* 150-151, le sang coule moins abondamment. Enfin, pour les larmes, cf. *Pruss. Off.* 151.

31. Wh.P. 29, part I, ch. V : *The Scent of Blood*, 47-48 ; cf. *C.P.* 42. *Love on the Farm.*

32. Lawrence semble avoir porté aux garde-chasse un intérêt tout particulier, et qui ne s'explique pas uniquement par le contraste de leur robuste animalité avec sa faiblesse de civilisé et d'intellectuel. Il a dû souffrir quelque peu à leur égard d'un sentiment de classe. La question des droits de passage par les sentiers des bois de High Park, propriété de la famille Barber (la firme Barber Walker & Co. étant concessionnaire des mines de houille) était épineuse. Un jour, au temps où il était moniteur, Lawrence et un ou deux instituteurs y furent abordés par le fils Barber qui leur ordonna de sortir de ses terres. L'un d'eux voulut répliquer et se vit traiter de « jeune calicot » (*young counter-jumper*). Lawrence fut profondément humilié (communication orale de Mrs Clarke). Une autre fois, venant de cueillir des primevères dans les bois d'Annesley, Lawrence, âgé de quelque 17 ans, sa sœur, Jessie, et quelques autres se virent obligés par un garde, qui prit les noms et adresses, à jeter leurs fleurs et à sortir du bois. Lawrence était pâle d'humiliation. De là sort évidemment la scène résumée ci-dessous. (Lettre n° 5 de Jessie Chambers, cf. E.T. 117-118.) Ni Jessie, ni Mrs Clarke ne se souvenaient d'aucun autre contact de D.H.L. avec un garde. Sans doute Lawrence en a-t-il voulu à ces êtres rudimentaires d'avoir ainsi sur ses faits et gestes une puissance injustifiée. Il a pu être en même temps, à demi-consciemment, porté à admirer ces représentants de la richesse et du pouvoir. Il n'est pas impossible qu'il ait emprunté à Richard Jefferies certains traits de ses garde-chasse.

deux coups de poing, il envoie rouler à terre George et Cyril qu'il surprend à relever des collets. Une autre fois, cynique et grossier, il interrompt Lettie et Leslie, Cyril et Emily, qui s'entretiennent de choses éternelles, assis au milieu des bois dans un creux tout fleuri. Il s'excuse lorsqu'il reconnaît Leslie, et se met à parler avec orgueil de sa femelle, de ses enfants, grouillante nichée de petits renards. Il offre enfin aux deux couples ce conseil inattendu :

> Soyez un bon animal, que j'dis, les hommes comme les femmes. Vous, Monsieur, un bon mâle selon la nature ; et cette demoiselle, une femelle, c'est ce qu'il faut, tant que ça vous fera plaisir [33].

Bientôt Cyril se lie d'amitié avec cet original, séduit par sa vigueur physique, par sa misanthropie, par sa croyance à la décadence de l'humanité, par son contagieux pessimisme [34]. Un soir, dans un cimetière abandonné, près d'une église en ruines, Annable raconte à Cyril son histoire. Fils d'un maquignon, ses études interrompues par la ruine de son père, il a dû quitter Cambridge pour entrer dans les ordres ; devenu le vicaire d'un riche recteur, il épouse la cousine de celui-ci, Lady Crystabel, dans des circonstances romanesques agencées par elle ; elle lui donne sur ses terres un bénéfice et ils vivent dans son château, jusqu'au jour où elle se lasse de lui : elle ne veut pas d'enfants ; elle s'éprend d'un poète, méprise « *son bœuf* » (sic !) qui, après une querelle, disparaît ; il est censé voyager et aller mourir en Australie. Crystabel se remarie ; Annable se fait garde-chasse, épouse une femme du peuple : il a appris à être « un bon animal », il est fier d'avoir engendré des enfants vigoureux et simples. Cependant la nostalgie de l'esprit ne l'épargne pas tout à fait, et il semble saisi par le sentiment d'une fatalité lorsqu'il apprend la mort de sa première femme. Il meurt peu de temps après : nul ne sait s'il s'agit d'un accident ou d'une vengeance ; le lecteur soupçonne, de la part de ce pessimiste, une espèce de demi-suicide [35].

Si un détail de cette histoire est emprunté au *Roman d'un Jeune Homme Pauvre* [36], la source principale en est un épisode de l'*Esther Waters* de George Moore. C'est dans la troisième rédaction du roman, faite à Croydon au moment de son premier enthousiasme pour l'œuvre de Moore, que Lawrence a développé le carac-

33. Wh.P. 202.
34. Cf. Wh.P. 224.
35. Pour l'histoire d'Annable, cf. Wh.P. 228-232. Rien ne suggère nettement la possibilité d'un suicide, mais voir tout de même 231, les pressentiments d'Annable. Lawrence affirmera plus tard que rien n'arrive par accident : *Women in Love*, 27. Notons-le en passant, cette mort, par écrasement sous des pierres éboulées, est la mort accidentelle type du pays de Lawrence : la mort du mineur. Ainsi le réalisme le poursuit dans les moindres détails.
36. Wh.P. 229-230.

tère d'Annable [37]. Il emprunte d'ailleurs à ce même roman d'*Esther Waters* la couleur locale des scènes de cabaret et d'élevage de chevaux de courses (George s'est fait éleveur). Esther Waters et son mari William Latch tiennent à Londres un cabaret, et tous deux ont été domestiques chez un riche éleveur. C'est là que William a connu sa première femme, une nièce de son maître ; elle a fait de lui son amant ; découverte, elle l'a épousé. Elle a voyagé avec lui ; il s'est assez vite lassé de n'être que l'instrument des plaisirs de cette aristocrate ; il voudrait des enfants, et regrette Esther Waters dont il a un fils ; sa femme manifeste une douteuse sympathie pour toutes sortes d'artistes, et le trompe avec un jeune homme de sa classe ; William la quitte pour revenir à Esther.

Là ne s'arrête pas la dette de Lawrence : dans le cimetière où Cyril écoute les aventures d'Annable, un paon blanc vient se percher sur un ange de pierre, fait la roue, et met dans le clair de lune une auréole autour de la tête de l'ange qu'il salit en même temps de son ordure. Annable voit dans cet oiseau l'image de la femme : « toute vanité, cris et souillure » [38]. Or, dans la dernière page d'*Esther Waters*, l'héroïne et celle dont elle fut la servante, aujourd'hui son amie, se promènent près des étables en ruine, dans un jardin en désordre : un paon solitaire y pleure la perte de sa compagne [39] ; symbole déjà chez Moore, mais de la tristesse de ce dénouement tout au plus. Dans la même mise en scène, l'église et le cimetière abandonnés existent d'ailleurs près d'Underwood, le paon devient le symbole de l'inquiétude de Lawrence en face de la double nature de la femme : aspirations élevées, et bestialité. Cette scène a grandi en importance à ses yeux jusqu'à donner au roman son titre. Ainsi Lawrence emprunte à ses aînés des suggestions, complète par leurs livres son expérience encore pauvre ; mais il essaye de fondre le tout dans une impression d'ensemble ; il transforme, encore gauchement, mais vigoureusement, l'image fournie par George Moore, en quelque chose de neuf. Il dégage un

---

37. Annable « did not appear in any shape or form in the first writing of *The White Peacock ;* he was there crudely in the second draft, and much more fully worked out in the third : his first appearance shocked me, and I expostulated with Lawrence, but he insisted that Annable *must* be there, as a contrast. But by his manner I felt that Annable was a vexed and difficult problem to him ». Lettre n° 5 de Jessie Chambers ; cf. E.T. 117.

Pour ce qui suit : « When I remember L's enthusiasm for George Moore just at the period of his final re-writing of « *The White Peacock* » I am sure your impression is correct. In the early writings of *The White Peacock* there were *no* public house scenes, but during the final writing of the latter part of the story L. sent *Esther Waters* to me, and told me that George Moore became a groom for a while in order to pick up the « local colour ». About the same time he sent me « *Evelyn Innes* » and « *Sister Teresa* » and was extremely enthusiastic over the former... ». Jessie Chambers, lettre n° 5. Pour l'histoire de William Latch, cf. *Esther Waters*, 198 et ss.

38. Wh.P. 227.

39. *Esther Waters*, 373.

sens plus précis, plus étroit aussi, de l'histoire de William Latch, en insistant sur la haine de la *lady* chez Annable [40].

Ainsi l'histoire du garde vient donner du relief à l'idée de la brutalité passionnée de la vie, à la réaction de Lawrence contre l'idéal de spiritualité et de raffinement qu'il attribue à la femme, accusée en même temps, sans qu'il apparaisse bien pourquoi, de salir la passion vraie et spontanée.

Une sourde inquiétude devant la femme est presque toujours présente dans cette œuvre ; une haine allant de pair avec une puissante séduction : on songe à une bête prise au piège, faisant des efforts désespérés pour s'échapper. Nul autre thème n'est plus insistant dans le livre, et il faut bien que ce soit le centre du roman puisque le titre même renvoie à l'image du paon.

Les sexes sont en guerre : l'humanité aurait-elle perdu un secret vital ? Lettie se le demande en contemplant les étranges perce-neige, flocons de blancheur dans la sombre forêt, symboles de cette sagesse oubliée [41]. Cyril ne croit pas que l'humanité ait rien perdu : mais rien dans sa conduite, sauf peut-être son amitié avec Annable, n'indique qu'il connaisse le secret dont la nostalgie hante sa sœur.

La tragédie de George suggère la réponse que cherche Lettie : l'humanité s'est écartée de la simplicité primitive ; les multiples adaptations exigées par la vie moderne rendent impossible une existence où la conscience soit réduite au minimum, où l'instinct guide nos actions avec sûreté. Dès la première page du livre George représente le vieux monde paysan endormi et proche de la nature : nouveau Jean-Jacques, il n'a pas besoin de montre pour savoir l'heure du déjeuner. L'éducation qu'il se donne, stimulé par son amour pour une femme cultivée, va l'arracher à son sommeil, faire de lui un demi-civilisé. La musique, la peinture, les conversations avec Cyril sur la chimie, la botanique, la psychologie, les origines de la sexualité, Schopenhauer et William James, pourraient lui donner une sorte de bonheur si sa volonté se développait avec son intelligence [42]. Il n'en est rien, et George devient une des épaves du monde moderne.

Nous assistons autour de lui à la débâcle d'une ancienne civilisation : la vieille ferme ne rend plus ; les Saxton émigrent au Canada ; George se fait laitier, puis cabaretier, puis éleveur de chevaux de course et spéculateur, devenant un rouage de plus en plus improductif dans l'ordre économique. Il se déracine, s'arrache à la terre. Sans insister, sans le moindre soupçon de théorie, rien

---

40. Cf. Wh.P. 200, 206, 227.

41. Wh.P. 198.

42. Lawrence se souvient de Schopenhauer : *Essays*, édition citée, *Psychological Observations*, passim. On pourrait tirer de ces Observations et de l'Essai « *Metaphysics of Love* » toute la psychologie des personnages du *White Peacock*.

qu'en regardant autour de lui, Lawrence touche à l'un des plus graves problèmes sociaux de son temps, avec tout ce qu'il comporte de troublantes répercussions dans les consciences : le déplacement du centre de gravité de la vie économique, dû à la production de plus en plus facile de l'indispensable, et accompagné de la création de loisirs qu'il faut occuper.

Mais *The White Peacock* n'est l'œuvre ni d'un économiste ni d'un sociologue : la souffrance des âmes individuelles est ce qui préoccupe le romancier. La vie de Cyril à Londres vient pourtant représenter la civilisation nouvelle qui remplace celle de l'ère agricole : nous en apercevons les épaves (les gueux qui dorment sur les quais) ; les foules en quête de plaisir ; la solitude des myriades déracinées, l'ivresse aussi de ce monde qui bouleverse les rythmes naturels, mais en crée de nouveaux, brisés, accélérés [43].

Cyril se laisse griser : mais il n'agit guère ; le plaisir qu'il éprouve devant la vie moderne est plutôt celui de l'artiste qui contemple, que de l'homme d'action qui organise. La souffrance reste la note dominante du livre : souffrance dans le mariage et l'amour, dans les relations familiales et sociales (George est gauche et emprunté chez Lettie) [44] ; souffrance du déclassement, de l'arrachement aux lieux aimés, déchirement du départ, désillusion du retour [45]. Les titres des chapitres sont gros de sens : *A Shadow in Spring, The Irony of Inspired Moments, The Dominant Motif of Suffering, The Scarp Slope, A prospect among the Marshes of Lethe* : ironie et douleur, pente fatale, léthargie et suicide, telles sont les perspectives qui s'offrent au lecteur.

L'œuvre entière est comme un poème du perpétuel changement, de la troublante et poignante mobilité de l'univers, source de douleur, mais aussi d'extase. En effet, par dessus l'impression générale de désespoir, où l'on soupçonne un peu de littérature, des excès de Schopenhauer et un effort pour tout ramener à un genre « fin de siècle » qui n'était pas encore épuisé vers 1910, on retient surtout de ce roman un sentiment très vif des beautés passagères de la nature et de la vie humaine, beautés d'autant plus chères à l'auteur qu'elles sont plus éphémères. On relit avec un plaisir renouvelé les descriptions de la vallée endormie, de la riante et oublieuse nature, du printemps soudain révélé dans toute sa splendeur après de subtiles gradations, de la douce fécondité de septembre, de l'automne aux sanglantes teintes de mort, de l'église en ruines et du cimetière abandonné, de la grande ville aux vives couleurs, aux étranges lumières, aux foules affairées [46]. Ce sont à chaque instant des notations délicates et fraîches, une connais-

43. Cf. supra, p. 88.
44. Wh.P. Part I, ch. III, etc.
45. Wh.P. Part III, ch. II, III, 395-6 ; 405 et ss., etc.
46. Wh.P. 3 ; 240-242 ; 270 ; 89-90 ; 380-381 ; 49 ; 396 ; 401 ; etc.

sance intime des moindres aspects des bois et des champs : les chapelets de grains verts des peupliers, un saxifrage doré, vernissé par la trace d'un escargot, le tremblement des clochettes coupées par la lame de la faucheuse [47] ; l'éclosion de chaque fleur est observée, décrite avec une minutie qui pourrait lasser si le détail n'était toujours juste et pittoresque, toujours poétique parce que la nature y est embellie par un regard aimant et plein de fraîcheur.

Sans cesse Lawrence tisse une trame de participations entre la nature et ses personnages, ou plutôt les problèmes qui les préoccupent : les perce-neige deviennent le mystérieux symbole de la création primitive, de cette nature qui a su garder le secret de l'heureuse fécondité ; le cri répété des vanneaux exprime la douleur de vivre et le désespoir [48]. Oiseaux et fleurs, grâce à on ne sait quelle magie, nous parlent un instant d'un monde poétique où entrent en jeu des forces surnaturelles infiniment supérieures à nos vaines agitations. Et dans de rares moments de suprême harmonie jaillit l'extase. Lorsque Cyril et George travaillent aux champs, leur activité rythmée, la présence de l'ami, les cercles réguliers des vanneaux, se fondent dans une de ces simples et merveilleuses minutes où le moi se met à l'unisson de l'univers :

> Je pris une fourche et je me mis à étendre le fumier le long des sillons, et c'est ainsi que nous travaillions, séparés par la largeur du champ et cependant tout proches l'un de l'autre dans un sentiment d'intimité. Je regardais George à travers le tournoiement des vanneaux, tandis que les nuages bas passaient furtivement au-dessus de nous. En bas, les flèches des peupliers dans le petit bois étaient d'un or chaud, comme si leur sang transparaissait. Plus loin luisait l'eau grise et, au-dessous, les toits rouges. Le lac de Nethermere était à demi caché, et très lointain. Il n'y avait rien dans ce monde gris et solitaire, rien que les cris et le balancement des vanneaux et le balancement silencieux de George dans son travail. Le mouvement de la vie active retenait toute mon attention, et lorsque je levais les yeux c'était pour voir le jeu des membres et de la tête de George, la montée et la chute rythmiques de son corps, et la montée et la chute des vanneaux qui ondulaient lentement [49].

Ces joies ne durent pas : l'implacable loi du changement, de la destruction et de la mort disperse les amis, envoie Cyril à Londres et George à sa triste destinée. En somme, c'est la civilisation que Lawrence rend responsable de cette fatalité : il ne s'élève pas jusqu'à une méditation philosophique sur l'éternelle mobilité ; la vision poétique reste toujours subjective, bornée, concentrée autour de deux ou trois problèmes qui forment un foyer de réflexion. Devant le monde moderne trop dur pour ces âmes tendres se dresse le rêve du bonheur paysan, le retour à la terre. L'institutrice Emily

47. Wh.P. 321, 322, 343.
48. Wh.P. 238.
49. Wh.P. 334-335.

épouse un fermier, trouve dans la vie des champs, auprès d'un homme simple et sain, sa place dans l'ordre universel ; seule de tous les personnages du roman, elle est heureuse : « elle a échappé à la torture de l'étrange et complexe vie moderne » [50]. Elle va être mère. Et Cyril, qui « vit sa vie » à Londres, se sent insignifiant et fragile devant cette incarnation de la continuité et de l'harmonie. Il reste nostalgique et quelque peu envieux devant le mystère de la femme [51].

Ainsi se mêlent, s'enchaînent, se développent les motifs dans cette première œuvre de longue haleine. Il resterait à y montrer comment Lawrence a projeté dans chacun des personnages certains traits de son caractère, donné à George son indécision, à Lettie sa nostalgie, sa disposition à jouer la comédie, etc. ; à Cyril son talent de peintre, son attitude énigmatique devant les femmes, etc. [52].

Mais nous avons saisi la façon dont les problèmes du jeune homme trouvent leur place dans l'œuvre : déclassement, inquiétude, hésitation devant la nécessité des adaptations à la vie, problème de la femme qui, se combinant à la complexe question sociale, apporte dans toute l'œuvre la note sombre du désespoir. Avec cela, intelligence des répercussions provoquées au plus profond des âmes par les nouveautés de la vie moderne ; des troubles que celle-ci déclenche chez des êtres simples et bons qui n'ont pas voulu ces transformations ; poésie et aptitude à de fines jouissances esthétiques. Le moi de Lawrence emplit l'œuvre, même lorsqu'il emprunte des détails à d'autres écrivains. Mais il n'est pas encore ouvertement au premier plan ; il se disperse et se ramifie et s'objective en partie ; bien qu'il ne se connaisse pas encore très bien, il a dégagé, non pas philosophiquement et dans l'abstrait, mais en fouillant autour de certaines données romanesques, ces deux problèmes lawrenciens : celui de la civilisation dans ses rapports à l'instinct, et celui de la femme, mère et épouse, plutôt que celui de l'homme, « fils et amant ». *The White Peacock*, œuvre touffue s'il en est, sera pour son auteur sinon une mine dans laquelle il puisera constamment, du moins une galerie qu'il approfondira de plus en plus et en tous sens. Œuvre à l'image de son créateur, bouillonnant d'idées et d'émotions souvent contradictoires, refusant de se laisser fondre harmonieusement parce que la personnalité même du romancier est faite de ces contradictions, comme un poème symphonique moderne dont les thèmes fugaces ne se résolvent pas en une profonde harmonie mais luttent et se succèdent jusqu'au bout sans que l'un d'eux triomphe définitivement.

---

50. Wh.P. 487.

51. Wh.P. 486-487 ; aussi 422, la jalousie de Cyril devant Emily qui déshabille un bébé.

52. George : cf. supra p. 83. Lettie : Wh.P. 198, 174-175, etc. ; Cyril : passim, et surtout Wh.P. 155, 167, 173-4, 271-2. — Cyril se donne des airs de Don Juan, mais ne fait rien ! Cf. E.T. 119.

II. The Trespasser

Les toutes premières œuvres témoignaient d'un certain effort de construction sur des données objectives. Par rapport à la simple description de choses vues, l'intrigue, la mise en scène y jouaient un rôle relativement important. Le romancier cherchait à couler son expérience dans une forme. Mais de toutes parts le moi débordait, menaçait d'envelopper le moule jusqu'à le rendre méconnaissable. Le mérite essentiel du *White Peacock* venait justement de ce lyrisme sincère d'une nature poétique. Lorsque Lawrence se laissait aller à oublier ses gauches affectations, sa culture et ses bonnes manières (affectations qui sont en elles-mêmes un riche document sur les mœurs de cette *intelligentsia* populaire créée par les lois d'enseignement de 1887 et de 1902,) lorsqu'il disait sans bravade ni fausse honte ce qu'il aimait : les travaux de la ferme, les conversations et les jeux avec George, les promenades philosophiques avec Emily, les délicates nuances de la nature, lorsqu'en d'autres termes son « moi » spontané transparaissait sous le *gentleman* tout frais émoulu, sous l'apprenti romancier, sous les souvenirs de Schopenhauer, alors il charmait son lecteur : ce qu'il y a de meilleur dans ce livre se retrouve dans les poèmes de la même époque.

Avec *The Trespasser* il s'attaquait à un sujet plus simple : une aventure dont l'héroïne lui fournissait le récit, et jusqu'à un certain point l'interprétation [53]. Le thème aurait convenu pour une nouvelle : un violoniste passe une semaine de vacances avec une de ses élèves, revient à sa femme, à ses enfants, qui ne lui cachent pas leur mépris après cette escapade, et il se pend. Les notes sur lesquelles Lawrence rédigea son roman de trois cents pages, n'en occupent que trente-deux dans le livre d'Helen Corke [54]. Elles ont fourni les principales données de fait : le voyage vers l'île de Wight, les soirées dans la petite maison où logent les amants, leurs baignades, leurs promenades au grand soleil et au clair de lune, l'émotion d'Helena devant le Christ en croix d'une église catholique, les angoisses à la pensée du lendemain, l'adieu dans la gare de Wimbledon ; le retour d'Helena qui, achevant ses vacances en Cornouailles, s'inquiète de n'avoir pas de lettre ; la nouvelle du suicide, lue dans un journal du soir ; la maladie et le délire de la jeune femme, etc. Tout, jusqu'aux plus menus incidents : une ampoule électrique trouvée sur la plage, un malade dans son fauteuil roulant [55], a passé des notes dans le roman.

Le rôle de Lawrence a donc été avant tout d'amplifier et de développer. On peut négliger les sections I et XXXI, prologue et

---

53. *Cf.* supra, p. 101.
54. *Neutral Ground*, Book II, ch. I, 226-258.
55. Tresp. 64-66 ; N.G. 229 ; Tresp. 120. N.G. 233-4.

épilogue où Lawrence paraît, sous le nom de Byrne, dans le rôle qu'il s'était attribué de ramener sur terre Helena, moderne Proserpine ; la section XXX, autre épilogue servant à montrer l'oubli de Siegmund par les siens, et l'utilisation de la tragédie par la veuve pour se faire valoir auprès de ses pensionnaires. Le reste du livre, deux cent soixante pages, conte l'aventure d'Helena et de Siegmund.

L'amplification a consisté avant tout à dégager du journal d'Helen Corke, déjà très empreint de littérature, ce qui pouvait jeter quelque lumière sur les caractères et sur les causes de la tragédie. Chaque incident prend une valeur symbolique ; aucun détail n'a le droit de rester gratuit. De là un sentiment d'effort, de gêne, quand on lit le roman d'un bout à l'autre. Pris à petites doses, il plaît cependant par sa subtile poésie. Un exemple suffira à montrer avec quelle sûreté, avec quelle délicatesse Lawrence a su extraire des brèves indications d'Helen toute leur signification psychologique et poétique :

> Nous trouvons une plage moins dangereuse. Là sont trois enfants en quête de trésors. *Domine* leur donne une ampoule électrique qu'il a trouvée, intacte, dans une petite flaque pleine de varechs [56].
>
> La marée reculait furtivement. Siegmund se baissa, et parmi le butin des vagues, ramassa une ampoule électrique. Elle reposait parmi des algues à la base d'un rocher. Il la tendit à Helena dont le visage s'éclaira sous l'effet d'un plaisir curieux. Elle prit l'objet délicatement dans la main de Siegmund, le mania avec son exquise suavité.
>
> « N'est-ce pas remarquable, s'écria-t-elle, joyeuse ; la mer doit être très, très douce, et très bonne. »
>
> « Parfois », dit Siegmund dans un sourire.
>
> « Mais je ne croyais pas qu'elle pût avoir les doigts si légers », dit-elle. Elle souffla sur le globe de verre jusqu'à ce qu'il prît l'apparence d'un bouton de magnolia au ton mat ; elle en huma la bonne saveur.
>
> « Vous, la mer ne vous aurait pas si bien traitée », dit-il. Elle le regarda, les yeux lourds. Puis elle revint à son ampoule. Ses doigts étaient tout petits et tout roses. Elle avait le toucher le plus délicat du monde, comme l'imperceptible caresse de la soie. Comme il l'observait qui détachait ses doigts du verre, puis le flattait doucement de la main, son sang s'échauffa. Il l'observait, suivait attentivement ses paroles et ses mouvements.
>
> « C'est une action gracieuse de la part de la mer, dit-elle. Wotan est si gauche, il renverse le vase, et flap-flap-flap, voilà les poissons par terre tout béants, *pizzicato !*.. Mais la mer... »
>
> Les pensées d'Helena étaient souvent difficiles à rendre en termes simples. Elle n'était pas lucide [57].

---

56. N.G. 229.
57. Tresp. 64.

Ils rencontrent trois enfants ; Siegmund, à qui Helena a rendu la lampe, la donne à une fillette et se perd dans la pensée de sa petite Gwen, sa préférée. Cette mince pellicule de verre sert à dévoiler deux caractères ; les amants sont rapprochés, puis séparés par ce rien qui leur rappelle leur destinée.

Mais cette méthode entraîne Lawrence à une révélation trop continue, partant trop complexe, de deux êtres inoccupés, et qui ne nous donnent même pas le spectacle d'une passion heureuse et triomphante. Ce sont des scènes obscures et tourmentées [58] ; un effort intéressant mais plus d'une fois irritant, pour étudier les réactions mutuelles de deux personnalités ; l'analyse de sentiments d'une heure, d'une minute, fatalement contradictoires parce que changeants [59]. Il faut du recul pour que nos impressions s'organisent en une vue d'ensemble de ces deux caractères, de leur nature, de leurs relations. La surabondance de l'analyse et du symbole détruit trop souvent la perception directe de la psychologie d'Helena et de Siegmund.

C'est qu'aussi ils ne sont pas simples. Helena ne pouvait pas l'être. Pourrie de littérature, de romantisme allemand et de musique wagnérienne, « préférant la fantaisie à l'imagination » [60], elle est incapable de voir le réel avec des yeux quotidiens et naïfs. Pour elle, une sirène dans le brouillard est le cor de Tristan ; des fleurs de liseron sont les téléphones des fées ; le soleil qui se joue sur la mer est la chevelure dorée des filles du Rhin [61]. Ce n'est pas une nature passionnée : peuplant le monde d'êtres imaginaires, elle n'a guère de goût pour les réalités, qu'il s'agisse de fleurs, de navires, ou d'amour [62]. « Dangereuse extrémiste » dans le domaine du psychique, elle « répugne à toute extrémité » dans les manifestations de l'amour [63]. « Elle ne se donne qu'à ses fantaisies » [64]. Aussi va-t-elle peu à peu mener Siegmund, sinon à la folie, du moins au désespoir : jamais il ne peut saisir cette ondine, cette incarnation du mystère féminin qui rêve de l'amant idéal et se réveille auprès d'un homme de chair [65]. Elle demeure irrémédiablement seule, seule comme la mer ; et elle plonge dans la solitude tous ceux qui l'approchent [66].

---

58. Cf. en particulier Tresp., section V, 40-45.

59. Cf. Ib., sections I et XXI (176-194), cette dernière section est une analyse déconcertante dans sa lenteur, des réactions mutuelles de S. et d'H. Quand il est triste, elle s'adoucit ; tour à tour il la hait, et s'attendrit devant elle. Le lecteur est sans cesse rejeté d'un état d'âme à un autre.

60. Tresp. 51.

61. Ib. 26-27, 51, etc.

62. Ib. 51 : elle ignore les noms des fleurs ; 56 : fantaisie sur un navire ; 53 « Physically... she shrank from anything extreme. But psychically she was an extremist, and a dangerous one... ».

63. Cf. Ib. 35, 53, etc.

64. Ib. 158.

65. Ib. 158, 162.

66. Ib. 52 et 54.

Ce portrait, longuement développé par petites touches, par ce procédé d'accumulation qui rappelle la peinture impressionniste [67] s'accorde assez bien avec celui que donne d'elle-même l'auteur de *Neutral Ground*. Mais Lawrence y a certainement mis du sien. Cette solitude, cette prédisposition au romantisme qui peuple l'univers des créations de la fantaisie, cette hésitation devant les actes extrêmes de l'amour, tout cela doit avoir été le terrain commun où se rencontraient Helen et David. Ces traits concordent en tous cas avec ce que nous savons déjà de Lawrence. Entre le portrait et le modèle devait fatalement se glisser l'ombre de l'écrivain, si important que fût le rôle de Miss Corke dans la rédaction du premier manuscrit.

L'auteur s'est encore bien davantage dépeint en Siegmund, malgré la vérité extérieure du portrait. La vie de famille du violoniste cadre dans le roman avec le récit de son élève [68]. Lawrence n'a d'ailleurs pas eu à faire un bien grand effort d'imagination pour décrire un ménage de la petite classe moyenne, ni l'état d'esprit d'un mari et d'un père sans contact avec les siens, méprisé de ses enfants, et qui se sent de trop dans une famille où l'on ne fait rien pour lui faciliter le repentir [69]. Il connaît à merveille aussi ce tempérament lâche et veule d'artiste incapable d'agir, qui se laisse guider par une femme, ou par les événements, sans aucun effort de volonté [70].

Mais surtout l'amoureux longtemps tenu à distance par Helen, l'amant reçu sans chaleur, s'est de plus en plus assimilé au violoniste. Il rédige son roman comme un automate, sous la dictée d'une « seconde conscience » [71] ; comme en hypnose il devient le « double » de ce premier amant qui hante ses pensées et dont il est jaloux [72]. Il faut donc presque toujours voir « David » sous la représentation extérieure du maître de violon d'Helen.

---

67. Cf. CL. 58. To Helen Corke.

68. Tresp. Sections II et XV ; N.G. Book II. Ch. XI, etc.

69. Cf. supra, pp. 126-127.

70. 126 : « I tell you I'm something of a moral coward ». Cf. supra pp. 74-75, 96, 131 et ss.

71. CL. 61.

72. N.G., 263 : « And Derrick, gazing, fascinated, into the other man's soul, followed Domine throughout his measure of passionate experience and beyond, the one day's journey to death. »

Mais chez Lawrence, le voyage vers la mort commence dès l'Ile de Wight et dure plus d'un jour.

N.G., 264-265 : « Derrick, his old self subordinated, marked by the intensity with which he had flung himself imaginatively into Rane's experience, sometimes conceived himself as *der Doppelgänger*... The urgent, insistent, passionate ego of his youth was strangely subdued. »

N.G., 284 : « And you and I couldn't marry (Derrick = Lawrence parle à Ellis = Helen)... I'm pure stimulus to you, so you've often said, and you're much the same to me... We should wear each other out... And then there would always be Domine. — *Domine first, me second. The primitive part of me couldn't bear it.* »

Marié trop jeune, écœuré à trente-huit ans par une femme vulgaire et un ménage en désordre, Siegmund a trouvé en Helena une âme sœur dont l'imagination enflamme la sienne. Mais pendant ces quelques jours où elle se donne à lui d'abord sans passion, où elle joue à l'amour tandis qu'il vit sa dernière chance, il se sent bientôt seul, incapable de se raccrocher, par elle, à l'existence. Il se sait perdu. Lawrence a voulu faire comprendre le suicide de Siegmund. Il n'y a pas réussi, car il en donne des raisons en somme contradictoires. Il suggère d'une part une espèce de fièvre cérébrale contractée en dormant au soleil d'août [73]. Mais en même temps, il souligne le désespoir qui conduit Siegmund à la mort, sans le rattacher assez à cette cause physique, qui reste superflue et vague. Siegmund se tue parce que sa fugue comme son mariage, n'a abouti à rien : du point de vue amoureux, elle a pourtant atteint, se dit-il, un plein succès. Mais, contre toute raison, et malgré lui, il se sent battu, il s'effondre dans une sensation d'irréparable échec [74]. C'est que Lawrence se substitue ici à Siegmund, dont le désespoir, dont la marche au suicide, rappellent les poèmes lawrenciens de la mort. Le sentiment de fatalité toujours présent dans l'âme du violoniste, les roues du train qui scandent une musique wagnérienne, l'horreur qui saisit le malheureux à la pensée de cette Helena pour qui tout se résout en jeux de l'esprit, la décision de mourir qui se forme dans le sommeil, [75] tout ici fait songer au Lawrence de 1911 et du début de 1912. Les deux images se mêlent et agissent l'une sur l'autre : le romancier attribue à Siegmund les raisons de son désespoir et se sent peut-être tenté d'imiter le suicide du violoniste.

Peu à peu, comme un des *leit-motive* de cette tragédie symboliste, se formule cette idée : c'est Helen qui pousse Siegmund, et David, vers la mort. Elle appelle la tragédie, s'en repaît comme une sorcière shakespearienne. Il lui faut toujours occuper son esprit par des pressentiments, des augures, et même des suggestions qui germent dans l'esprit affaibli de ses amants [76]. Mais Siegmund la vaut bien en cela : il aime la mort, il y songe avec une sorte de bonheur [77]. Les tendances perverses, déjà esquissées dans les premières œuvres, se développent ici pleinement: Helen « n'a jamais touché personne sans blesser. » Elle incarne une force destructrice ; son étreinte est fatale. De ce caractère se dégage une impression de corruption profonde [78]. Quant aux scènes de la fin, les atroces

73. Cf. Sections XIV, p. 107 ; XIX, 161 et ss. ; XXIII, 212 ; XXV, 229, 224, etc.
74. Tresp., 160.
75. Ib. 189-190 ; 214 ; 204-205.
76. Ib. 118-119 ; 120 ; 158 ; 159 ; etc.
77. Ib. 138.
78. Tresp., 127-128 : « Looking back, back, no one had she touched without hurting. She had a destructive force ; anyone she embraced she injured. Faint voices echoed back from her conscience. The shadows were full of complaint against her. It was all true, she was a harmful force, dragging Fate to petty mean conclusions. »

et lents préparatifs du suicide, la découverte du cadavre que décroche un ouvrier, tout y dénote la fascination irrésistible de la mort [79].

Nul besoin d'insister davantage sur les raprochements à faire entre les sentiments de Lawrence et les tendances du livre. L'interaction du caractère et du sujet est évidente. Mieux vaut rappeler l'influence, sur cette œuvre dont les héros sont deux musiciens, de la musique wagnérienne. Cet art a dû être révélé à Lawrence par Helen Corke pendant les fécondes années de culture londonienne. Mais n'est-ce pas surtout à George Moore, aux évocations wagnériennes du roman d'*Evelyn Innes*, qu'il faut rattacher l'atmosphère du *Trespasser* ? [80]. Comme Evelyn, Helena *vit* son Wagner ; comme Ulick Dean, le compositeur irlandais qui devient l'amant de la cantatrice après la représentation de *Tristan et Isolde*, Siegmund est poussé par le sentiment d'une fatalité qui le sépare à jamais d'Helena. Evelyn agenouillée croit jouer le rôle de Brunhilde dans la scène de réconciliation avec son père : elle s'étonne de voir en se relevant, non pas Wotan mais son bon vieux musicien de père. De même Helena joue sans cesse un rôle ; elle est la Walkyrie, ou Isolde ; Siegmund, son amant au nom symbolique, est un héros wagnérien cherchant sa voie avec elle dans un brouillard mystique [81]. Par Wagner, par Maeterlinck [82], par George Moore surtout, le symbolisme, avec ses thèmes favoris d'amours tragiques, de fatalité, de héros se cherchant dans la pénombre du Crépuscule des Dieux, a pénétré dans cette œuvre et l'a marquée, plus que toute autre venue de la plume de Lawrence, du sceau de l'esprit « fin de siècle » qui se prolonge en Angleterre jusqu'après 1914. Il est cependant une chose que Lawrence n'a pas su emprunter à l'écrivain irlandais ; s'il imite bien gauchement l'aristocratique négligence qui sème les pages des œuvres de Moore de souvenirs littéraires et artistiques (les deux premiers romans de Lawrence sont constellés d'allusions à sa toute fraîche culture), s'il prend chez lui le fond et même parfois le style du roman symboliste, il n'a guère son audace, sa franchise détachée, dans la peinture des scènes amoureuses. Il est encore tout engoncé dans sa timidité d'enfant du peuple pour qui l'amour n'est pas une expression artistique et spontanée du moi, mais un mystère redouté et d'accès difficile.

Avec *The White Peacock* on pouvait encore à la rigueur prendre Lawrence pour une de ces innombrables romancières

---

79. Ib. XXVII, XXVIII.

80. Pour l'enthousiasme de Lawrence pour ce livre, cf. supra pp. 90, 130 et n. 37.

81. Tresp. Sections III et IV passim.

82. Cf. supra p. 91 et n. 21. Les *répétitions*, l'atmosphère ténébreuse de l'âme des personnages doivent peut-être quelque chose à l'auteur de *Pelléas* : mais tout cela est quand même le fonds commun du symbolisme.

dont les banales intrigues, la fraîcheur de sentiments, et les descriptions poétiques de la campagne anglaise, ont fait la joie des mères de familles françaises en quête de lecture pour leurs filles. Enlevez quelques audaces de langage ou de pensée, certains propos d'Annable qui doivent dater de la dernière rédaction, et vous avez un roman des plus anodins. *The Trespasser* marque un grand pas. Il place son auteur au rang des grands artistes en langue anglaise ; Lawrence y a absorbé l'essence même du symbolisme, et surtout son talent descriptif s'y est développé dans la voie qui sera désormais celle de ses plus grands triomphes : le contrepoint des grands rythmes naturels dans ces rares et sublimes moments où ils s'enchevêtrent harmonieusement, puis finissent par s'accorder pour produire l'extase. C'est Helena couchée, la tête sur la poitrine de Siegmund, et qui écoute battre ce cœur, si près et si loin d'elle. Les battements du sang, les majestueuses pulsations de la mer, la font rêver au grand cœur de l'univers, à ce Dieu qui sans doute émet inconsciemment les gigantesques ondulations de la vie[83]. Les coups de canon qui saluent le Tsar, la marée montante, le battement cadencé des vagues, le flot brutal de la passion de Siegmund qui rappelle à Helena le violent et sauvage océan, tous ces motifs se fondent en une puissante orchestration[84]. C'est là du pur Lawrence, toutes influences fondues dans une synthèse originale autour d'impressions personnelles, les thèmes littéraires complètement assimilés dans l'observation directe de réalités vécues.

III. Les contes et nouvelles de 1910-1912

L'étude des nouvelles et des deux pièces de théâtre contemporaines du *Trespasser* et de *Sons and Lovers* peut sans inconvénient se placer entre celle de ces deux ouvrages. Si, du moins par son sujet, et peut-être par son style[85], le premier n'a été dans la vie littéraire de Lawrence qu'un simple épisode, l'ensemble de ces écrits prépare incontestablement le grand roman de cette jeunesse.

Lawrence ne tenait guère à publier *The Trespasser :* il craignait que cette œuvre « érotique » ne nuisît à sa réputation. Lorsqu'en juin 1911 l'éditeur Martin Secker lui demanda un volume de contes, il n'en avait que six d'écrits, outre quelques ébauches[86]. Il se mit à l'œuvre, et parla pendant quelque temps

83. Tresp. VI, 57-58.
84. Ib. VII, 59-64.
85. C'est d'ailleurs surtout sur le style qu'a dû porter la révision de janvier 1912 — sans arriver à le rendre moins « chargé », « emotional », moins « florid » (CL. 88, 96 ; cf. CL. 88, 91, L. 19, etc.).
86. Cf. CL. 88, 78.

du « volume Secker » [87]. La plupart des nouvelles considérées ci-dessous datent donc, en gros, de 1911 et du début de 1912. Ce sont d'abord celles du volume *The Prussian Officer*, sauf les deux déjà étudiées et cinq écrites ou remaniées de 1912 à 1914 [88]. Puis cinq autres parues dans le recueil posthume *A Modern Lover* [89]. Ne pouvant les dater toutes avec plus de précision, nous nous contenterons de les grouper par sujets.

Restent les deux pièces. Dans l'introduction de *A Collier's Friday Night*, Edward Garnett, se basant sur une note crayonnée par Lawrence sur le manuscrit, se livre à un calcul trop simple qui lui fait replacer la pièce en 1906-1907. Or la composition en est presque certainement de 1909 : Jessie Chambers fut appelée à Londres pour la lire en novembre 1909 [90]. Bien plus, Lawrence y fait allusion : 1° à un de ses poèmes qu'il ne peut avoir écrit qu'à Croydon [91] ; 2° au *Shelley* de Francis Thompson, paru en volume à Londres en 1909 ; la première publication, dans la *Dublin Review*, datant de 1908 [92].

The Widowing of Mrs Holroyd est de 1911. Editée en Amérique en 1914, la pièce était restée pendant près de deux ans chez Edward Garnett. L'auteur l'avait presque oubliée lorsqu'en août-septembre 1913 il la corrigea à la dernière minute avant l'impression [93] : une lettre à l'éditeur indique des transformations qui, si elles sont arrivées avant l'impression, n'ont pas dû affecter profondément l'intrigue [94]. Aucune de ces deux pièces n'ayant de valeur intrinsèque, nous les placerons auprès des nouvelles, dans des cycles rattachés aux grands thèmes lawrenciens.

The Witch à la Mode [95] se range aux côtés du *Trespasser* dans le « cycle d'Helen » : nous y retrouvons la même violoniste perdue dans un « brouillard de symboles » [96]. Moderne sorcière, elle pratique ses incantations sur Bernard Coutts, qui ne demande qu'à se laisser entraîner à tromper avec elle sa fiancée du Yorkshire. Furieux de sa propre faiblesse, et plus irrité encore contre ce vampire dont la passion s'arrête aux préliminaires, il renverse

87. L. 19 ; CL. 83, 101.

88. *The Shadow in the Rose Garden, The Christening, The Prussian Officer, The Thorn in the Flesh, The White Stocking*, cf. infra. Livre II, ch. II, pour *The White Stocking*, cf. supra, p. 123, n. 6.

89. Secker, 1934. Une note en tête du recueil attribue en bloc les *six* nouvelles aux années 1910-11. Cela est probablement vrai de quatre d'entre elles ; sans doute de cinq. Mais comment ne pas reconnaître dans *New Eve and Old Adam* des scènes, et surtout une héroïne, qui replacent l'œuvre en 1913, après un an environ de l'union avec Frieda ? Cf. infra, pp. 241, 242 etc.

90. Cf. supra, p. 93. E.T. 166.

91. *Letter from Town : The Almond Tree*. C.P. 58, cf. *A Collier's, etc.*, 40.

92. A Collier's, etc., 44.

93. Cf. CL. 218, 223.

94. Cf. CL. 223, 224.

95. A Modern Lover, 103-128. Cf. supra, ch. IV, note 101.

96. A Mod. Lov., 116.

la lampe et s'enfuit après avoir éteint le commencement d'incendie. Nous connaissons ces thèmes : force destructrice de cette nouvelle femme fatale, violence de l'amoureux frustré, veulerie de l'homme qui vient se brûler à cette flamme comme un papillon à une bougie. Sans doute ce conte date-t-il des mois où Lawrence cherchait encore auprès d'Helen les satisfactions que lui refusait sa fiancée : il ne comprenait pas l'ironique amie, qui le tentait afin de mieux railler l'incroyable projet de mariage. Si quelque chose suggère une date plus récente, c'est la sûreté d'un récit sans bavures, d'un style ferme et précis.

Nous n'avons pas à revenir sur *A Modern Lover*, nouvelle qui se range dans un « cycle de Jessie », l'un des plus riches par le nombre des œuvres comme par leur signification [97]. *Second Best*, première ébauche de ce genre de récit, ne plaisait pas à Lawrence [98]. Une fille de fermier, Frances, revient de Liverpool où son ami Jimmy s'est fiancé « maintenant qu'il est docteur en chimie ». Elle se rabat sur un paysan, Tom, qu'elle courtise en tuant une taupe, sans doute afin de lui prouver qu'elle n'a pas peur des réalités. Dans *The Prussian Officer*, Lawrence a retouché le dialogue, avivé l'allure du conte. On ne peut toutefois guère le féliciter d'avoir introduit dans les dernières lignes une phraséologie en contradiction avec les caractères, et une soudaine vague de passion physique ne s'accordant guère avec la timidité de Tom, amoureux irrésolu qui attend les avances de la femme [99].

The Soiled Rose est devenu *The Shades of Spring* après un remaniement qui en a changé totalement la signification [100]. Un jeune écrivain, John Adderley Syson, marié depuis quelque temps, revient visiter les lieux de son adolescence ; trouve son amie Hilda fiancée à un garde-chasse ; elle lui avoue qu'elle est la maîtresse du garde depuis la nuit de noces de Syson. Celui-ci

---

97. Pour cette nouvelle, cf. supra, pp. 97 et 108 et ss. Il faut rattacher à ce cycle, une nouvelle sans grande valeur, publiée dans *The New Statesman* le 16 août 1913, « *The Fly in the Ointment* » ; elle a paru depuis dans *The Early Life of D.H. Lawrence*, pp. 215-230 et dans *Phœnix II*. Lawrence, ayant reçu à Londres, de Muriel (= Jessie) des fleurs printanières, lui écrit et vit dans l'atmosphère de la ferme. Il y est arraché par un voleur qu'il surprend dans la cuisine. Cet abject voyou le force à songer aux laideurs du monde et le pousse à détester la « pure sérénité » de son amie.

98. « A story I don't care for » (Letters, p. 20) doit paraître dans *English Review*, février 1912 : c'est *Second Best*. Prus. Off. 176-188.

99. Voic ila fin dans *English Review*, 188 : « She nestled her face on his bosom, with a shaky laugh. She badly wanted fondling, caressing, soothing. He caressed her very tenderly ». Dans *The Prussian Officer* : « She turned her face away, with a shaky laugh. *The blood came up in him, strong, overmastering. He resisted it.* But it drove him down, and he was carried away. Seeing the winsome, frail nape of her neck, *fierce love* came upon him for her, and tenderness.

« Wes'll 'ave to tell your mother, » he said. And he stood, suffering, resisting his passion for her.

« Yes », she replied, in a dead voice. But there was *a thrill of pleasure in this death* ».

100. Cf. supra, p. 109.

souffre de voir combien il a réussi à tuer chez Hilda tout l'amour qu'elle avait pour lui [101]. Elle a été la gardienne de sa conscience : maintenant il est seul, perdu dans le vaste monde (il oublie qu'il est marié !) :

> Il se mit à dénombrer ses pertes. En dépit de lui-même, il était profondément malheureux, bien que sans regret. Il ne souhaitait rien changer à ce qu'il avait fait. Et pourtant il était sombre, misérable, sans espoir. Au bout d'un moment il vit clair.
>
> « Elle a toujours connu ce que j'étais de meilleur, et cru à ce que je pouvais être de meilleur. Tant qu'elle gardait vivant en elle un Syson idéal, j'étais pour ainsi dire responsable devant elle. Je devais me conformer en quelque façon à cet idéal. Maintenant je me suis détruit en elle, et je suis seul, mon étoile est éteinte. J'ai détruit le beau « moi » qui était toujours en avance sur elle, plus près des réalités. Et j'ai arraché la fleur qui couronnait sa foi. C'était pourtant la seule chose à faire, si je tenais compte de tous les autres... »
>
> Il restait parfaitement immobile, éprouvant une espèce de mort [102].

Ce passage et plusieurs autres semblables ont été supprimés en 1914 [103] ; c'est alors Syson qui s'est trompé sur Hilda. Dure et arrogante, elle ne l'a jamais aimé ; il la voit enfin telle qu'elle est, telle que jamais il n'a su la voir [104]. Mais cette vengeance du romancier contre ses sentiments de jeunesse est postérieure à la rupture définitive avec Jessie [105]. Lorsqu'il écrivait *The Soiled Rose* il n'était pas si sûr de n'avoir pas souffert de leur premier éloignement, pendant ses fiançailles malheureuses.

A Modern Lover, *Second Best*, *The Soiled Rose*, ces trois nouvelles posent le problème du rival : c'est toujours un homme simple au physique d'athlète, le plus souvent un robuste paysan. En outre s'y formule le sentiment de la responsabilité de l'homme envers la femme abandonnée ; l'idée que celle-ci a souffert un tort [106] : Syson, sentant que c'est son devoir, vient *libérer* de son influence celle qui l'a aimé ; il est assez piqué de se trouver déjà remplacé. La jalousie, absente dans *Second Best*, où Jimmy ne paraît pas, à peine esquissée dans l'inquiétude momentanée de Cyril Mersham à la vue de son rival [107], prend plus d'impor-

---

101. « Certainly he had killed her love at last, as he had often wished he could. Now he felt a great sense of desolation » (*Forum*).

102. *The Soiled Rose*, *Forum*.

103. Lawrence a aussi supprimé bon nombre de naïvetés : cf. supra, pp. 108-109 ; et aussi ce passage : « Syson was extraordinarly delighted. It is a wonderful thing, at twenty-nine, to have a Past. Like an emigrant he had returned on a visit to the country of his past, to make comparison » (*Forum*).

104. Prus. Off. 163.

105. Cf. supra, p. 109 et n. 116.

106. A Mod. Lov. 15. Cf. supra, p. 97, n. 64 et aussi Letters, 49.

107. A Mod. Lov. 20, 26.

tance dans *The Soiled Rose :* Syson est jaloux du garde, et celui-ci de l'écrivain.

La vie de famille de Lawrence devait lui fournir un grand nombre de sujets, tous groupés dans *Sons and Lovers. A Collier's Friday Night* décrit les mœurs grossières du mineur ; le partage de la paye entre les *butties ;* l'hostilité de la mère et des enfants, Nellie, institutrice, et Ernest, étudiant, contre le père vulgaire et buveur ; la camaraderie d'Ernest Lambert avec Maggie Pearson, autre portrait de Jessie ; la haine de Mrs Lambert pour la jeune fille ; les méchancetés de Nellie et des autres amies d'Ernest envers Maggie, rendue responsable de toutes les peccadilles de l'étudiant ; enfin le retour du père ivre, la scène où son fils est près d'en venir aux mains avec lui ; l'emprise de la mère qui noue comme un filet de compassion et de dévouement autour du cœur de son fils. Dans toutes ces scènes réalistes, chacun des personnages est aisément reconnaissable dans l'entourage de Lawrence. Cette pochade, considérée dans son ensemble, n'a aucune valeur dramatique ; quelques-unes des situations, comme le fait observer Edward Garnett, sont, il est vrai, fortement présentées [108] ; mais rien ne nécessite vraiment leur juxtaposition, sinon la personnalité d'Ernest, encore trop particulière, embarrassée dans un ensemble de circonstances trop complexes pour passer la rampe. C'est de la réalité presque à l'état brut : la pièce n'ajoute rien à la littérature dramatique, ni à la connaissance de Lawrence pour qui a lu *Sons and Lovers.* Mais elle prouve que dès 1909 l'écrivain savait donner de son milieu une reproduction presque photographique et en même temps vivante, bien que mal adaptée à l'optique théâtrale d'alors.

Toute une série de tableaux réalistes, aboutissant à *Sons and Lovers,* s'organise autour des deux centres d'intérêt constitués par la vie de famille de Lawrence, et surtout sa mère, et les habitudes des mineurs. Le thème du déclassement de la femme rattache d'ailleurs ces créations à celles du « cycle » de Jessie.

Odour of Chrysanthemums [109] commence par la description d'une petite maison située près du chemin de fer d'exploitation des mines, à quelque distance de Brinsley Colliery [110]. Certains détails de ce début, telle par exemple la conversation d'Elizabeth Bates avec son père, mécanicien qui arrête son train devant la porte pour prendre une tasse de thé, sont un sacrifice à quelque réalité dont le rapport avec le sujet n'apparaît guère. On n'entre

---

108. L'amertume du père contre ses enfants et sa femme (« Introduction », p. VI, et acte I passim ; Acte III, 70-76.

109. *Engl. Rev.* June 1911. Pruss. Off. 281-310. La fin a été presque complètement récrite.

110. C'est la maison d'une tante de l'auteur : cf. CL. 953. Il y a des chrysanthèmes dans le jardin : cette fleur semble porter malheur à l'héroïne. De là le titre.

dans l'action qu'à la cinquième page. Dès la sortie de la mine, Walter Bates a l'habitude de passer furtivement devant sa porte pour aller au cabaret. Sa femme et ses deux enfants l'attendent : il se fait tard ; Elizabeth ne doute pas qu'on ne doive bientôt le lui ramener ivre-mort. Elle parle durement de leur père aux deux petits avant de les coucher. A huit heures, elle va s'enquérir de Walter auprès d'une voisine dont le mari travaille avec lui. Rigley, c'est le nom du voisin, ne l'a pas revu depuis la fin de la journée : il l'a laissé dans le chantier à finir une petite tâche. Inquiet, il part aux nouvelles. Rentrée chez elle, Elizabeth attend, anxieuse. On entend la machine à vapeur qui descend la cage à une heure insolite. La vieille mère de Walter, prévenue, arrive et se lamente : il y a eu un accident. On apporte le cadavre, qui n'a pas une égratignure : le plafond de la galerie s'est effondré derrière lui, l'a emprisonné : il est mort asphyxié. La mère prolixe, sa belle-fille digne dans sa douleur, lavent ensemble le mort tout noir de charbon. Elizabeth s'attendrit devant la naïve beauté de cet homme qu'elle n'a pas su arracher à ses mauvais penchants. Et soudain Lawrence s'embarque dans une dissertation (qui est censée continuer le monologue intérieur d'Elizabeth) sur l'éducation et la destinée [111]. Elizabeth est heureuse à la pensée que son mari lui est rendu sans hideuse et défigurante blessure. Elle l'aime encore malgré leurs incessantes querelles et leur profonde mésentente.

A lire le texte de *The English Review*, il est impossible de ne pas voir que Lawrence a exprimé dans cette nouvelle ses sentiments après la mort de sa mère :

> Il semblait sortir d'un rêve, à moitié éveillé. La vie et sa fumeuse flamme l'avaient quitté, laissant, moulée sur sa rêverie, une pureté et une candeur pareilles à celles de l'adolescence... C'était une inexprimable douleur de penser que tout maintenant était fini entre eux deux... [112]

La version définitive marque seulement la dureté d'Elizabeth, qui songe qu'elle n'a jamais connu ce mari à présent isolé dans la mort, froid et éternellement distant [113]. Elle ne peut pas pleurer devant un cadavre qui ne signifie rien pour elle sinon l'abîme qui la séparait du vivant [114].

---

111. En voici un échantillon, intéressant par la netteté de la pensée aussi bien que par son manque d'à-propos : « He had come from the discipleship of youth, through the Pentecost of adolescence, pledged to keep with honour his own individuality, to be steadily and unquenchably himself, electing his own masters and serving them till the wages were won. He betrayed himself in his search for amusement. Let Education teach us to amuse ourselves, necessity will train us to work. Once out of the pit, there was nothing to interest this man. He sought the public-house, where, by paying the price of his own integrity, he found amusement, destroying the clamours for activity, because he knew not what form the activities might take », etc.

112. *Engl. Rev.*, June 1911. Cf. *The Bride*, C.P. 101.

113. Cf. le poème *A Man Who Died*, C.P. 55.

114. Prus. Off. 307-310.

The Widowing of Mrs Holroyd [115] est une adaptation dramatique de cette nouvelle. Ivrogne et léger, Holroyd est en même temps jaloux. Sa femme Lizzie, lasse de la vie qu'il lui mène, a un soupirant, le jeune électricien Blackmore. Le premier acte expose cette situation, avec une grande perte de temps dans les scènes où Holroyd amène chez lui deux femmes ivres : Lawrence a évidemment introduit cet incident pour justifier la conduite de Lizzie ; mais la longueur en est bien disproportionnée à l'importance. Au second acte, Blackmore, espèce d'ange gardien, reconduit l'ivrogne chez lui ; Holroyd s'endort, se réveille en sursaut pour accuser d'adultère sa femme et l'électricien ; il veut frapper Blackmore, qui lui donne un croc-en-jambes. L'ivrogne roule dehors par la porte ouverte et s'endort. Ils le couchent dans la cuisine ; tous deux souhaitent sa mort. Blackmore fait promettre à Mrs Holroyd qu'elle et ses enfants iront vivre avec lui en Espagne où il peut trouver du travail. Le lendemain, le mineur est tué dans les mêmes conditions que Bates. Sa femme croit à un suicide, se sent responsable : n'a-t-elle pas souhaité la mort de Charles Holroyd, d'accord avec celui dont elle allait faire son amant ? Cela ne l'empêche d'ailleurs pas de prendre tacitement rendez-vous avec lui pour le lendemain.

Nous rencontrons ici, pour la première fois, cette idée, que le souhait de la femme a tué le mari : sans doute est-ce un autre héritage du *Trespasser*. « Il serait revenu avec les autres s'il n'avait pas senti que je l'assassinais », dit Lizzie [116] : Lawrence en arrive presque à la négation de l'accidentel : une volonté agit mystérieusement sur la destinée d'un autre être. Cette idée sera développée et reviendra constamment par la suite. Mais déjà la mort d'Annable, de George Saxton, de Siegmund, de Holroyd, voilà autant de demi-suicides, avec des degrés dans le rôle des forces purement matérielles contribuant à leur mort.

Lawrence semble ici avoir cherché, par ce procédé, à rejoindre l'esprit des grandes tragédies antiques, ou tout au moins de ce *Riders to the Sea* de Synge qu'il admirait et qu'il appelait « le plus authentique morceau de tragédie dramatique anglaise depuis Shakespeare » [117]. Les lamentations de la vieille mère sont d'ailleurs un écho, bien indistinct, des paroles de Maurya vers la fin de la pièce irlandaise [118]. Mais elles n'ont rien de la véritable beauté de Synge, qui a su retrouver des accents éternels, donner à ses personnages une dignité que n'ont pas les platitudes proférées par Mrs Holroyd, Blackmore, et la vieille femme. Un réalisme

---

115. *The Widowing of Mrs. Holroyd* in *The Plays of D.H. Lawrence*, Secker, 1933
116. Plays, 75.
117. CL. 76.
118. Cf. Plays, 64, 65, 67, etc. et *Riders to the Sea*, in *The Tinkers' Wedding and other plays*, G. Allen and Unwin, 73 et ss.

mesquin apporte à chaque instant sa note discordante [119] ; et quelle distance sépare le grossier patois de Nottingham des tournures anglo-irlandaises originales et poétiques. Quant au thème de la mort causée par le souhait des deux complices, il n'a pas pris sous la plume de Lawrence la puissance qu'avait pu lui donner un dramaturge capable de créer une vraie atmosphère d'horreur et de tragédie, où tout devient possible. Jamais Holroyd n'a attiré notre sympathie, jamais il n'a paru assez sensible pour que son suicide sous l'effet du désespoir semble même plausible.

Le réalisme foncier de l'écrivain l'empêche de se donner vraiment à l'émotion que son sujet aurait pu contenir. Lawrence est hanté par le personnage de sa mère, femme pratique et sans poésie. Le vrai sujet de la nouvelle et de la pièce, c'est le mariage de Mrs Lawrence avec un homme « inférieur » à elle, sa vie dans un milieu qu'elle détestait, sa haine pour le père de ses enfants. Son fils n'arrive pas à élever un tel sujet à l'universalité, au sentiment de réelle et profonde fatalité, qui fait la tragédie.

L'image de la mère déclassée et fière se fond avec celle de la fiancée qui, abandonnée par un jeune homme en train de faire son chemin, se rabat faute de mieux sur un paysan ou un ouvrier. Ce problème de l'inégalité sociale du couple, présent déjà dès *A Prelude, A Fragment of Stained Glass* (le serf et la fille du meunier) et *Goose Fair* (Lois est plus riche que son fiancé, dont le père a été ouvrier), dominait *The White Peacock* : Lady Crystabel-Annable, Leslie-Lettie, Lettie-George, George-Meg, Cyril-Emily, chacun de ces couples souffre jusqu'à un certain point de différences sociales. Les nouvelles du cycle de Jessie posaient toutes à des degrés divers la question sociale dans l'amour et le mariage. La femme « supérieure » y comparait deux hommes, l'un introspectif et cultivé, l'autre fruste et naïf, mais aussi parfois violent et grossier, toujours d'un physique solide. *Odour of Chrysanthemums* et *Mrs Holroyd*, ainsi que la brève esquisse *A Sick Collier* [120] présentent le contraste d'une femme plus digne, plus raffinée que son mari, mineur au développement spirituel rudimentaire.

Le problème n'était résolu ni dans un sens ni dans l'autre ; l'héroïne revenait souvent au type plus fin, plus *gentlemanly ;* telle Muriel dans *A Modern Lover ;* en tous cas elle n'acceptait l'autre que comme *second best. Two Marriages*, première version d'une très longue nouvelle devenue par la suite *Daughters of the Vicar* [121], amorce une solution dans le contraste des mariages de Mary

---

119. Plays, 65 : soucis d'argent ; 67 : récriminations de la mère contre Lizzie, etc. et la dernière réplique de la mère qui vient platement, sans dignité ni grandeur.

120. Cf. infra p. 150. Dans *Two Marriages*, Mrs Durant parle, avec l'accent des villes, un anglais plus correct que celui de son mari.

121. *Two Marriages*, *Supplement to Time and Tide*, March 24, 1934, 393-399 ; 12 000 mots ; devenu *Daughters of the Vicar*, *Prus. Off.* 62-137 : 19 000 mots.

et de Louisa Lindley. Le texte définitif contient toutefois des additions importantes, y compris la réponse la plus catégorique au dilemme, qui ne peuvent dater que de 1913 ou 1914 et sur lesquelles nous aurons à revenir [122]. Bornons-nous pour le moment aux indications contenues dans *Two Marriages*.

Mr Lindley, vicaire du village minier d'Aldecar, et sa femme, condamnée par huit maternités à vivre allongée sur un sofa, ont toutes les peines du monde à nourrir leur nombreuse famille. Le pays est hostile, ou tout au moins ironique, et les traite en étrangers. Une scène au magasin de mercerie des Durant illustre les rapports du clergyman et de paroissiens à la langue bien pendue. Mr Lindley se casse la jambe. Il est remplacé par un parent éloigné, le Rev. Edward Massey, affreux avorton, gradué de l'Université de Cambridge, intelligence précise et volonté forcenée ; il va entrer en fonctions dans une riche cure ; aussi les Lindleys ne font-ils rien pour dissuader Mary de l'épouser ; elle est l'aînée, et les prétendants possibles sont plus que rares : elle comprend qu'elle n'a pas le choix. Mais Louisa abhorre son beau-frère, être dépourvu de toute aptitude aux réactions humaines les plus élémentaires, mécanique abstraite et rigoureuse qui fait son devoir avec froideur, sans le moindre sentiment du vrai pathétique de la vie. Pendant une visite des Massey, irritée par la personne d'Edward, elle s'en va chez les Durant. Le père est mort : la vieille Mrs Durant tient le ménage de son fils Alfred, qui, après plusieurs années dans la marine, est redevenu mineur. Alfred n'a pas de bonne amie, il ne boit pas. Il est fier de son physique, cultivé par l'exercice et l'hygiène de la marine ; il est « naïf comme un garçon de quatorze ans et joue très bien de la flûte ».

Louisa trouve Mrs Durant mourante ; elle la soigne, et, à sa demande, prépare le dîner du mineur. Puis la vieille prie Louisa d'aider Alfred à se savonner le dos. Cette besogne est accomplie avec timidité de part et d'autre ; mais Louisa admire la peau blanche de Durant. Et la mère avant de mourir lui fait promettre d'épouser Alfred. Louisa accepte, bien qu'un peu inquiète de ce mariage avec un être qui « n'est pas introspectif ». [123].

Le récit est encore imparfaitement développé. Lawrence insiste trop sur des détails inutiles : le mariage des parents Lindley [124] ; le groupe des mineurs qui bavardent à la fin de la journée en

---

122. Cf. infra pp. 238 et ss., 257 et ss.

123. « He is very keen-sighted, he can see a long way. But he can't see into things, he's not introspective. Ah well ! » *Time and Tide*, 399.

124. Les données en sont tirées de *The Way of All Flesh* : Lindley épouse la fille d'un « Cambridgeshire Clergyman » : cf. le mariage de Theobald Pontifex. Là ne s'arrête pas la dette de Lawrence envers Butler. Lorsque Massey épouse Mary, il devient un tyran domestique, comme le même Theobald Pontifex : cf. la scène où celui-ci, jusqu'alors timide et sans volonté, prend, dans la voiture qui l'emmène avec sa nouvelle épouse, l'attitude de commandement qui sera désormais la sienne.

attendant leur tour de remonter. Les divers incidents ne sont pas assez fondus dans le récit : on ne sait pas pourquoi Louisa va chez les Durant plutôt qu'ailleurs. Tout cela a été corrigé dans *Daughters of the Vicar*. Mais surtout, Louisa ne sait pas trop si elle *veut* vraiment épouser Alfred. Elle s'y résout en somme pour faire plaisir à la mère Durant, et dans un esprit de révolte contre Massey et ce qu'il représente : nous avons quelque peine à accepter ce mariage. Plutôt que sa croyance dans la vertu d'une telle union, Lawrence marque son dégoût de tout ce qui a rendu possible l'abandon de la jolie Mary à l'affreux clergyman.

Son attitude envers la classe des Lindley, bourgeoisie chrétienne à principes, est déjà très nette. Mr Lindley aime ses ouailles comme il se doit ; mais il les aime en bloc, pour les détester et les craindre individuellement. L'esprit chrétien d'abnégation s'accompagne d'une attitude intellectuelle froide et abstraite [125]. Massey synthétise toutes les haines de Lawrence : il est l'homme qui agit par principe, qui en théorie sacrifie son moi, pour devenir en fait un tyran insupportable. Chez lui la religion s'associe avec une hypocrisie inconsciente mais d'autant plus redoutable ; son christianisme se réduit à des principes abstraits derrière lesquels se réfugient les faibles, comme lui et son beau-père. L'influence de Nietzsche se rencontre ici avec celle de Samuel Butler, mais toutes deux s'accordent avec la haine de Lawrence envers les relations familiales rigides et silencieuses de la petite bourgeoisie [126], envers la naïve croyance de cette classe en sa supériorité morale [127], envers le besoin de prestige social qui sépare les filles du clergyman des seuls prétendants possibles dans leur village et rend acceptable et même nécessaire un mariage répugnant. C'est contre tout cela que se révolte Louisa ; elle se tourne vers la vie simple des gens du peuple, vers leur intimité toute physique, afin d'échapper à l'horreur d'une existence pareille à celle de Mary. Déjà se dessine un principe général de la critique lawrencienne de la vie sociale des Midlands ; il restera encore à pousser plus avant l'attaque contre la morale du sacrifice, comme à donner à ce principe une expression artistique adéquate.

Les scènes dans la mine et chez les Durant se rattachent à un groupe de tableaux de la vie ouvrière dans les Midlands. *A Sick Collier* [128] est un simple croquis d'un mineur blessé, rendu fou par la douleur, et des réactions de sa jeune femme, étrangère à ce

---

125. « The religious ideal is self-sacrifice ; her parents would have Mary sacrifice herself. In doing so, she practically cut herself off from the rest of the world ». Time and Tide, 395.

126. Time and Tide, 394 : « The Lindleys in their home were silent, almost sullen people, etc. ».

127. Cf. Ib. 394.

128. Pruss. Off. 257-266.

milieu et à cette mentalité. Dans *Her Turn* [129], la femme achète avec ses économies des meubles et des ustensiles de cuisine, forçant son mari à lui donner toute son allocation de grève pour nourrir la famille ; *Strike Pay* [130] présente des groupes de mineurs en grève ; nous suivons un jeune homme jusque chez lui après une journée d'amusements enfantins ; sa belle-mère le réprimande violemment pour avoir dépensé une partie de son allocation. Ces trois études datent probablement du séjour de Lawrence à Eastwood au début de 1912 pendant une grève [131]. Il en est de même de *The Miner at Home,* tableau d'intérieur, avec la scène familière de la femme lavant le dos du mineur, et une querelle domestique à propos d'un projet de grève [132]. Ce sont toujours de petites scènes notées avec précision, chaque détail saillant bien vu, le dialogue caractérisant chacun d'un trait sûr. Ces piécettes n'offrent aucun problème nouveau ; elles ont presque toutes passé dans la grande synthèse réaliste de *Sons and Lovers.*

The Old Adam [133] nous plonge dans un milieu tout différent. Edward Severn, jeune homme élégant vêtu de flanelle blanche, rentre chez les Thomas, où il prend pension. Il joue avec leur fillette, aide la mère à la mettre au lit. Il n'est pas insensible à la beauté de Mrs Thomas, qui de son côté accepte tacitement l'hommage de certains regards. Tous deux attendent le retour du maître de maison ; un orage énerve la jeune femme ; une sourde hostilité règne dans la pièce, entre les deux hommes, entre mari et femme. A plusieurs reprises une querelle est près d'éclater. Avant de se coucher Severn aide Thomas à descendre la malle de la servante, qui doit partir le lendemain. Mrs Thomas les éclaire d'en haut ; son mari descend le premier ; tout le poids se porte sur lui ; Severn fait remarquer en riant que s'il venait à glisser, la malle écraserait l'autre. A la dernière marche de l'étage, il glisse ; Thomas tombe à la renverse, donnant de la tête contre la rampe. Personne n'est blessé ; mais, voyant Severn tout souriant, Thomas se jette sur lui. Severn riposte, se met à l'étrangler. Mrs Thomas demeure pétrifiée et c'est la bonne, réveillée, qui vient les séparer. Tout honteux, Severn relève Thomas, éponge le sang qui lui baigne le visage, le met au lit, plein de tendresse pour cet homme qu'il a failli tuer dans un accès de violence. Le lendemain, tous deux

---

129. A Mod. Lov. 75-83. Paru dans *The Saturday Westminster Gazette*, September 6th, 1913. (*Strike Pay. I, Her Turn.*)

130. A Mod. Lov. 87-100. Paru dans *The Saturday Westminster Gazette*, September 13th, 1913, sous le titre de « *Strike Pay. II, Ephraim's half-sovereign* ».

131. Cf. CL. 106.

132. *The Miner at Home*, in *The Nation*, March 6, 1912, pp. 981-2 ; cf. *Phœnix*, 775.

133. A Mod. Lov. 47-71. Il est très difficile de dater cette nouvelle qui pourrait aussi bien être de 1912-14 que de 1911-12. Mais sa « mise en scène » vient de toute évidence du séjour de Lawrence à Croydon dans la famille Jones, où Mr Jones semble avoir eu maille à partir avec lui. Cf. Appendice I B.

sont assez fiers d'avoir montré qu'ils ont « du sang dans les veines » [134] ; ils deviennent les meilleurs amis du monde, tandis que Mrs Thomas traite Severn en étranger.

Cette aventure, qui avec quelques modifications est devenue dans *Sons and Lovers* l'épisode de Baxter Dawes, développe un thème déjà signalé et dont l'importance ne fera que s'accroître : celui de la violence dans ses rapports avec la tendresse. Cyril Beardsall s'était lié d'amitié avec Annable après avoir été à moitié assommé par lui ; Ernest Lambert répondait le poing levé aux menaces de son propre père ; Blackmore reconduisait chez lui avec sollicitude l'ivrogne, se battait avec lui, puis le déshabillait et lui essuyait le visage, tout en souhaitant sa mort [135]. Sans doute faut-il rattacher ce thème au sadisme déjà observé dans plusieurs œuvres [136]. Il semble douteux qu'un incident vécu, sauf peut-être quelques scènes de brutalité paternelle observées dans l'enfance [137] soit à l'origine de cette histoire [138]. Or Severn est un portrait de l'auteur, de même que Paul Morel [139]. La violence, attribuée à un personnage qui le représente, semble être un besoin de l'imagination de Lawrence : besoin qui s'exprime en fantaisies littéraires dont le héros devient un instant le « vieil Adam », le mâle violent et énergique. Mais la réalité triomphante rétablit l'équilibre, arrête les combattants assez tôt pour les unir dans une amitié fondée dans le sentiment de leur commune puissance. Peut-être aussi est-ce une commune hostilité envers la femme qui rapproche les deux hommes, comme Lawrence s'était senti rapproché de Siegmund ?

Le même thème, fondu avec d'autres déjà familiers, se retrouve dans une longue et charmante nouvelle écrite avant janvier 1912, mais retouchée après le départ de Lawrence pour l'Allemagne [140] :

---

134. Ib. 71, « It shows a man's got some fight in him ».

135. Wh.P. 95-6, 224 ; *A Colliers's Friday Night*, 73 et ss ; *Mrs. Holroyd*, 34 et ss.

136. Cf. supra p. 128.

137. S. & L. 59-60.

138. Jessie Chambers, lettre n° 5, écrit : « Lawrence never fought any man. He was not that kind of fighter ». Il n'est pas impossible que cette nouvelle date de 1912, après le « mariage » : le thème de la violence s'expliquerait alors par les rêves de Lawrence (cf. infra, p. 192-193, n. 59). Mais le thème existe *avant* la fuite avec la femme d'un autre. (Cf. supra p. 107, n. 111.

139. Cf. Mod. Lov. 47 : « The man she opened to was tall and thin, but graceful in his energy. He wore white flannels, carried a tennis-racket. With a light bow to the maid he stepped beside her on the threshold. He was one of those who attract by their movement, whose movement is watched unconsciously, as we watch the flight of a sea-bird waving its wings leisurely... When in repose, he had the diffident ironic bearing so remarkable in the educated youth of to-day, the very reverse of that traditional aggressiveness of youth ».

140. Cf. L. 19, lettre du 7 janvier 1912. Une première version de la nouvelle existait donc à cette date. Voir d'autre part David Garnett, *A Reminiscence of D.H.L.*, dans *Love Among the Haystacks* : Garnett semble bien dater la nouvelle de juillet-août 1912. Serait-ce la date d'un remaniement ? Le caractère de Paula doit sans doute beaucoup à Frieda, ou tout au moins au premier séjour de Lawrence en Allemagne.

Love Among the Haystacks. Geoffrey et Maurice Wookey font les foins avec leur père, leur frère Henry et un ouvrier : ces trois derniers amènent les charretées au pied de la meule que construisent les deux frères. Dans les intervalles de leur travail ils s'entretiennent de la gouvernante allemande du presbytère voisin, Paula Jablonowsky. Tous deux s'intéressent à elle ; mais Maurice, le cadet, a su faire de rapides progrès auprès de l'étrangère. Geoffrey est secrètement mortifié et jaloux. Sa mauvaise humeur aboutit à une courte lutte à bras le corps avec Maurice, qu'il renverse et fait tomber du haut de la meule. Paula, le pasteur, les faneurs accourent auprès du jeune homme qui reste sans connaissance. Geoffrey se tient coi et espère presque la mort de Maurice, qui passerait pour un accident.

Maurice reprend ses esprits, et ne dit rien : toute la famille convient qu'il a fait un faux-pas. Et après cette scène de violence, les deux frères se trouvent rapprochés :

> Depuis la querelle ils ne s'étaient pas adressé la parole. Mais leur silence était tout à fait amical, presque affectueux. Tous deux avaient été profondément émus, à tel point que leurs relations ordinaires en étaient interrompues ; mais au fond, chacun ressentait envers l'autre une profonde déférence [141].

Le corps à corps a soulagé Geoffrey, l'a débarrassé de son ressentiment à l'égard de Maurice. Il demeure pourtant « hostile à la majorité du monde » ; il « se sent isolé » :

> Il ne pouvait supporter la solitude, il avait trop peur de la vaste confusion de la vie environnante, devant laquelle il se sentait sans ressource. Geoffrey doutait de lui-même avec tout le monde [142].

Maurice doit passer la nuit auprès des meules et des outils : cela lui donnera le temps de pousser son avantage auprès de Paula. Il folâtre avec elle à travers champs. La pluie survient à la nuit tombante : il faut couvrir la meule avec la lourde bâche. Les deux amoureux terminent cette besogne lorsqu'ils s'aperçoivent que l'échelle est tombée : prisonniers sur la grande meule, ils en prennent volontiers leur parti. Or c'est Geoffrey qui, venu pour aider Maurice, a fait par mégarde glisser l'échelle ; il les a entendus, et au lieu de la replacer, il s'en va bouder sous le hangar aux outils. Il y est rejoint par une pauvresse, qui avait déjà passé par là dans la journée. Jeune et jolie, abandonnée par son vaurien de mari, elle inspire confiance et pitié au tendre Geoffrey. Il lui donne à manger, sèche ses vêtements, l'empêche de repartir à l'aventure sous la pluie. Ces deux solitaires se réconfortent de leur

141. L.A.H. 17.
142. L.A.H. 27.

mieux, et font le projet de s'en aller ensemble au Canada, accueillante patrie des couples irréguliers.

Au matin, Geoffrey va remettre l'échelle sans mot dire ; les deux amoureux n'ont pas très bien dormi dans le foin ; Paula cherche querelle à Maurice lorsqu'elle croit comprendre que l'échelle a toujours été là. Geoffrey leur explique tout lorsqu'ils déjeunent ensemble dans le hangar. Plus tard, Paula épousera Maurice, et Geoffrey et Lydia accompliront leur projet d'exil.

Nous n'avons pas à revenir sur les scènes descriptives qui constituent la majeure partie de *Love among the Haystacks :* travaux des champs [143], repas des fermiers (ce sont le père et les frères Chambers) ; bain de Maurice dans l'eau pure d'une source et joie de la course à pied et à cheval après le bain, avec Paula ; silhouette de pasteur, d'ouvrier agricole, etc... Quant à l'Allemande, nous la retrouverons [144]. Mais l'aventure de Geoffrey apporte des précisions utiles sur la conception lawrencienne des circonstances propres à dégager un jeune homme de son excessive réserve devant la femme. Maurice et Geoffrey sont tous deux « vierges et tourmentés » ; leur mère représente pour eux tout le sexe féminin ; elle parle un anglais correct, elle est calme et même hautaine : si bien qu'ils méprisent les filles du pays [145]. L'étrangère représente un type de femme différent, et acceptable [146]. Cependant Maurice prend les devants, ou plutôt c'est lui que choisit Paula. Geoffrey reste seul ; la femme du vagabond lui plairait, surtout parce qu'il sent en elle une âme malheureuse, comme lui battue par la vie ; dès leur première rencontre ils ont communié d'un regard. Il faudra cependant la nuit, la pluie, des circonstances exceptionnelles, pour décider Geoffrey. Lorsque Lydia pénètre sous le hangar où il va s'endormir, il saisit son bras frêle dans la manche trempée de pluie ; il la reconnaît, lui donne une couverture où s'envelopper tandis que sècheront ses vêtements. Quand ils ont un peu fait connaissance, il offre de lui réchauffer les pieds dans ses deux mains :

> Il lui réchauffait les pieds de son mieux, les pressant contre lui. De temps en temps des tremblements convulsifs la parcouraient. Elle sentait la chaude haleine de l'homme contre les phalanges de ses orteils arrondis en boule dans ses mains. Se penchant en avant, elle toucha délicatement de ses doigts les cheveux de Geoffrey. Il

143. Ce sont des champs de la ferme des Chambers en face de l'église de Greasley. Ajoutons cependant que la scène où Maurice et Geoffrey disposent sur la meule le foin que leur passent les autres rappelle très nettement celle du *Toil of Men* de Querido, où les Hassel chargent une voiture de fagots (cf. L.A.H. 8-9, *Toil of Men*, 113-115). On dirait que Lawrence a trouvé chez le Hollandais un encouragement à tirer un parti littéraire d'une scène familière.

144. Cf. infra pp. 239 et ss.

145. L.A.H. 5.

146. Ib. 37.

tressaillit. Elle se mit à lui caresser doucement les cheveux du bout de ses doigts timides et suppliants [147].

Une des mains de Geoffrey cherche celles de la femme, rencontre son visage, le palpe :

Sa figure était mouillée. Il lui posa avec circonspection ses gros doigts sur les yeux, dans deux petites fontaines de larmes [148].

Lydia prend dans ses bras Geoffrey, lui serre la tête sur son sein ; elle mouille ses cheveux de ses larmes ; bientôt ils se trouvent enlacés dans un long baiser. Ici encore les larmes, la pluie, le froid, comme d'ailleurs, il faut être juste, la tendresse mutuelle qui, entre ces deux déshérités, naît du sentiment de leur détresse, conduisent aux manifestations de l'amour, à la soudaine victoire de l'instinct sur la timidité. On dirait que ces craintifs qui attendent « qu'une femme vienne les prendre » [149] ne peuvent rompre la chrysalide de leur virginité que sous l'empire d'une impulsion soudaine, souvent favorisée par le contact de l'eau, des larmes, de pieds glacés [150], le tout présentant un étrange ambigu de sadisme et de compassion, de tendresse maternelle et de désir [151].

IV. Sons and Lovers

Certaines des nouvelles analysées ci-dessus étaient à n'en pas douter des ébauches pour *Sons and Lovers*. Comme d'autre part la matière du roman est surtout autobiographique, nous pouvons nous

147. Ib. 47.

148. Ib. 47.

149. Ib. 38 : « ...if only *some woman would come and take him for what he was worth*, though he was such a stumbler and showed to such disadvantage, ah, what a grand thing it would be ; how he would kiss her ».

150. Les pieds auraient-ils eu pour Lawrence une signification érotique ? Soit valeur symbolique, soit réelle déviation de l'instinct normal ? Sans rien vouloir exagérer, que l'on compare le poème « *A Baby Running Barefoot* » (*Amores*, p. 33), surtout cette strophe :

« I long for the baby to wander hither to me
Like a wind-shadow wandering over the water,
So that she can stand on my knee
With her little bare feet in my hands,
Cool like syringa-buds,
Firm and silken like pink young peony flowers »

et les scènes entre Severn et la fillette dans *The Old Adam* (A Mod. Lov. 48-53). Il s'agit dans les deux cas de l'enfant des Jones à Croydon. Il y a quelque chose à la fois de très innocent et de trouble dans ces jeux — trouble comme toute l'atmosphère du conte. Ni Severn ni Lawrence n'oublient le sexe de l'enfant. Ils ne joueraient pas ainsi avec un garçon — et un garçon ne jouerait pas ainsi !

151. Cf. le poème *Restlesness* analysé plus haut (p. 95). Voir aussi *A Fragment of Stained Glass* (supra p. 123), *The White Peacock* et en particulier ce titre de chapitre suggestif : « Kiss when she is ripe for tears ». Rapprocher de cela la scène avec Jessie Chambers rapportée ci-dessus p. 88. Cf. encore Tresp., 238 et ss. : la conquête d'Helena

contenter ici d'un examen relativement sommaire d'une œuvre dont un grand nombre de scènes sont expliquées par tout ce qui précède. Toutefois, plus qu'aucune peut-être des œuvres de Lawrence, *Sons and Lovers* était de nature à contribuer à la création d'une image populaire de son auteur. Aussi devons-nous y poursuivre notre effort pour distinguer entre les données de fait et les schémas d'idées et de sentiments qui viennent s'interposer entre la réalité et sa traduction littéraire.

Le fond du roman est connu : l'histoire de la mère, son déclassement ; sa croissante indifférence, puis sa haine, envers Morel ; la naissance de Paul, fils chéri et choyé ; le succès, les fiançailles, la mort de William ; l'adolescence de Paul, son amitié d'enfant avec Miriam, la lente montée de l'amour dans leurs cœurs innocents, la lutte entre la piété filiale et leur profonde affection ; la défaite de l'amour, qui, sourdement, subsiste au fond des cœurs brisés. Le reste traite librement une réalité auto-biographique sur laquelle Lawrence avait en 1912 des raisons de garder le silence, mais à quelques détails près le roman traduit fidèlement les faits. Paul se lie avec une ouvrière séparée de son mari, Clara Dawes. C'est elle qui le décide à aller demander à Miriam le don total d'elle-même. La désillusion renvoie Paul à Clara : ce sont quelques mois de passion, quelques moments d'extase. La maladie et la mort de sa mère interrompent ce fragile bonheur, qui contenait d'ailleurs ses propres germes de mort. Une violente bataille entre Paul et Dawes était venue nouer entre eux deux le lien d'une étrange amitié. Paul ramène Clara à son mari. Une tentative de réconciliation avec Miriam échoue lamentableemnt, et le roman se termine dans la nuit et l'incertitude.

Cette œuvre est d'un type plus ambitieux qu'aucune de celles qui précèdent: Lawrence entreprend davantage que dans *The White Peacock,* où l'évolution des rapports mutuels entre un petit groupe de personnages repose sur des principes relativement simples et sur une technique conventionnelle. Davantage aussi que dans *The Trespasser,* poème en prose qui ne chante qu'une seule et brève aventure. Le romancier s'attaque maintenant à un problème, et qui plus est, à un problème dont il ne tient pas la solution. Il met en œuvre des personnages dont l'histoire couvre une longue période, et sans que les principes de continuité de cette histoire soient au premier abord bien évidents. Quel lien, dans la première conception de l'œuvre, rattache des épisodes tels que le mariage de Mrs Morel, la jeunesse de William, puis les amours de Paul ?

Nous pouvons négliger ici l'*Avant-propos* envoyé à Garnett en janvier 1913 [152], point d'aboutissement plutôt que point de

---

par Byrne sous la pluie et dans le froid. On dirait chaque fois que l'homme cherche une *excuse* pour toucher le corps ou les membres de la femme.

152. L. 95-102.

départ en ce qui concerne *Sons and Lovers*. Une lettre du 14 novembre 1912, suivant de près la découverte du titre qui souligne le sens de l'œuvre (celle-ci est de la fin octobre), est le premier texte qui définisse avec netteté l'idée directrice du roman, qui relie clairement entre eux les trois sujets de l'œuvre [153]. Il faut donc admettre que la signification des faits relatés ne se serait révélée à l'écrivain qu'au fur et à mesure des rédactions ou des révisions, les idées et l'interprétation des actes se glissant peu à peu sous la simple notation des gestes ? Ce procédé de composition semble déjà avoir été adopté pour *The White Peacock* et bon nombre de nouvelles [154]. Les renseignements que nous donne Jessie Chambers sur la première forme du roman confirment cette impression.

Lorsqu'en octobre 1910 il avait commencé une première version de *Paul Morel*, Lawrence avait, il est vrai, combiné une intrigue qui le satisfaisait de tous points. Mais il songeait au ton et à la structure de l'œuvre plutôt qu'à sa signification. Fraîchement sorti des excès de poésie symboliste du *Trespasser*, il se proposait *a restrained, impersonal work*. Il semblait aussi se méfier du réalisme, ou du moins de son penchant à plonger des hauteurs du symbolisme dans le vulgaire et le terre à terre [155].

Jessie Chambers se rappelle ce premier manuscrit [156] comme une œuvre banale, dépourvue de spontanéité, et fort peu réaliste. Ni la mère ni Miriam n'y étaient présentées sous un jour convaincant ou dans leur vraie situation. Aucune solution ne s'esquissait dans le conflit des deux amours [157] ; l'absence totale du frère aîné semble indiquer celle de toute généralisation sur le cas de Paul Morel.

Elle pressentit les possibilités qu'offrirait une telle œuvre si Lawrence savait s'astreindre à un portrait rigoureusement exact de leur jeunesse.

> Ce qui était vraiment arrivé était bien plus poignant et bien plus intéressant que les situations par lui inventées. En particulier j'exprimai ma surprise de ce qu'il eût omis l'histoire d'Ernest, qui me semblait suffisamment importante pour mériter d'être redite telle qu'elle était arrivée [158].

Elle lançait donc son ami vers une formule féconde : d'une part elle connaissait son talent de description exacte et vivante, l'art avec lequel il donnait un sens profond au moindre incident ; d'autre part, elle espérait que ce retour sans illusions sur le passé,

---

153. L. 76-77. Cf. infra p. 164. Pour le titre, cf. p. 162.
154. Cf. supra, pp. 126 et ss., et 124, 143, 147, 148 et ss.
155. Cf. Letters, p. 5.
156. Serait-ce déjà le second ? Cf. CL. 74, une lettre à Helen Corke, datée « 1911 ». Il faudrait savoir si elle n'est pas de la *fin* de 1911.
157. E.T. 190-192.
158. E.T. 192.

accompli avec toute l'intégrité qu'elle attribuait à Lawrence, l'affranchirait pour toujours de l'obsession maternelle [159].

Cependant Lawrence n'avait pas encore atteint au réalisme directement autobiographique, du moins dans les œuvres qu'il avait jugées dignes d'être publiées [160]. Or, du *White Peacock* aux derniers contes étudiés ci-dessus, si l'on peut distinguer un progrès en dehors de questions de style et de technique, c'est dans la façon dont l'auteur serre de plus en plus près des problèmes qui le concernent. D'une série de tentatives de constructions fantaisistes assez conventionnelles, il passe à une croissante audace dans la présentation directe de lui-même et de ses proches [161]. Le jeune homme sympathique, toujours plus ou moins parent des Cyril et des Byrne du *Peacock* ou du *Trespasser*, paraît de plus en plus souvent dans les nouvelles de 1911 : Severn dans *The Old Adam*, Coutts dans *Witch à la Mode*, Mersham et Syson dans *A Modern Lover* et *The Soiled Rose*. La peinture des milieux se fait de plus en plus précise et plus vraie : mineurs, ménage londonien, fermiers [162], atteignent à cette vérité criante qui fera le charme de mainte scène de *Sons and Lovers*. Nul doute que les suggestions de Jessie n'aient fait qu'encourager une tendance déjà prononcée.

La peinture des milieux et une présentation directe et sincère de son enfance font donc de la première moitié du roman de Lawrence une œuvre réaliste. Une fois le plan établi, et l'auteur bien assuré dans son dessein de rester tout près de la vérité, la vie fournissait mille scènes de détail, maint grand morceau descriptif, faits pour enrichir le patrimoine du réalisme anglais. La technique du romancier était solidement fondée sur un apprentissage déjà considérable, et sur l'étude de ses prédécesseurs anglais et français, de Balzac à George Moore, Gissing et Rutherford. Il commençait par une brève historique du village de Bestwood et du quartier ouvrier où habitaient les Morel. Puis c'était une grande description à la Flaubert : la fête du village, chevaux de bois, boutiques de forains, hommes attablés dans les cabarets, ivrognes rentrant chez eux le soir, etc., tout cela d'ailleurs perçu comme à travers les sens de Mrs Morel qui occupe au début une position centrale [163]. Les morceaux de ce genre se succèdent surtout pendant toute la première partie du roman : divertissements du mineur le lendemain

---

159. E.T. 192-193.

160. Le premier de ses contes présentant le moindre élément autobiographique est un portrait de Jessie, *Second Best*, paru en février 1912 (cf. supra p. 143, n. 98). Les autres déjà publiés à cette date : *Goose Fair*, *Odour of Chrysanthemums*, *A Fragment of Stained Glass*, sont beaucoup plus impersonnels.

161. Comparer par exemple *A Modern Lover* avec *A Fragment of Stained Glass*, ou avec les scènes de *Wh.P.* décrivant la vie sociale des personnages ; ou encore les esquisses sur la vie des mineurs (cf. supra, p. 145 et ss.) avec ces rares passages du *Wh.P.* où l'on entrevoit les mineurs (cf. supra p. 126, n. 18).

162. Cf. les contes analysés ci-dessus, passim.

163. S. & L. 3-7.

de la fête; ses habitudes; scènes de la vie ouvrière: naissance, maladie, accident de mine, distribution de la paye, chômage, jeux des petits dans la rue, etc... [164]. C'est ensuite la description de la maison Jordan, la ferme, les longues promenades des jeunes gens du pays, la soirée du vendredi chez les Morel lorsque les enfants sont grands, etc. [165]. Toute la vie quotidienne d'une famille du peuple, tout le milieu social, passent ainsi dans le roman et entourent solidement les personnages d'un réseau de réalités concrètes qui nous les révèlent peu à peu, comme des êtres que nous rencontrerions à chaque jour de leur existence.

Sur ce milieu, bien vivants, leurs traits nettement dessinés, se détachent les caractères : le père et la mère, sur qui il n'est plus besoin d'insister [166] ; les enfants à différentes époques de leur développement, chaque phase indiquée, selon les besoins du récit, soit en quelques mots, soit par un épisode plus fouillé [167]. Le même procédé nous fait connaître les Leivers, bien que ce soient un peu moins que pour les Morel leurs actions, et davantage une analyse statique de leur personnalité, qui les posent devant nous [168]. Tous ces portraits sont si vrais, que l'on n'arrive pas à concevoir leurs modèles autrement que sous leurs traits, en train d'accomplir leurs actes. A tel point que, tenté parfois de soupçonner un peu de littérature sous tel ou tel épisode, on s'aperçoit que les témoins de la vie de Lawrence citent le roman comme référence : on finit par se demander si ce n'est pas la littérature qui leur dicte leurs souvenirs [169].

Ces caractères vivent grâce à la minutie de l'observation, à l'étonnante sûreté dans le choix des gestes familiers et révélateurs, du dialogue précis et typique : c'est Mrs Morel qui crache sur son fer à repasser pour voir s'il est chaud, puis le frotte sur la doublure de la natte ; c'est Morel dans un moment de bonne humeur : il parle tendrement à ses enfants, leur raconte la vie des chevaux dans la mine, leur décrit une souris venue partager son casse-croûte ; ce sont les propos et les gestes gauches des mineurs divisant chez Morel la paye de la semaine [170] ; ou encore les poses familières de Miriam, le pli hautain et sensuel de la lèvre de Clara et la bravade de son port de tête [171].

Mais trois personnages surtout ressortent : Paul, Miriam, et Mrs Morel. Naturellement le caractère de Paul demeure le centre

---

164. Ib. 18-19 ; 27-29 ; 64-66 ; etc. ; 29-33 ; 46 et ss. ; 4 et ss. ; 69 et ss. ; 78 et ss. ; 76 et ss.
165. Ib. 102 et ss. ; 125 et ss. ; 165 et ss. ; 197 et ss.
166. Cf. supra pp. 24-27, etc.
167. Par exemple, S. & L., 48-50 ; 52 et ss. (William) ; 114 (Arthur), etc.
168. Cf. S. & L., ch. VII.
169. Cf. E.L. 10-11, l'histoire de Mrs Lawrence.
170. S. & L. 67 ; 49, 67, 65-66 ; etc. ; 201.
171. Cf. supra p. 50 ; S. & L., 186.

même du livre. C'est pour l'expliquer que Lawrence remonte jusqu'au mariage de ses parents. En tant que roman personnel, *Sons and Lovers* est réussi dans la mesure où il nous fait comprendre le héros, où il a expliqué Lawrence à lui-même.

Il est bien parti sur un désir d'objectivité : il a voulu se distinguer de son héros, laissant celui-ci dans son milieu ouvrier, faisant de lui, même après la pneumonie, un petit employé de commerce. Serait-ce afin de poser le problème de son amour sur un terrain où n'interviendrait aucune considération sociale entre Paul et Miriam ? Toutefois ce mince voile de fiction n'empêche pas Paul Morel de s'identifier, pour tout ce qui compte, avec son créateur, qui n'a tout de même pas pu lui enlever son talent : il est peintre, et se fait vite apprécier. Si Lawrence a pu voir d'assez haut et sans passion l'enfance de Paul, plus il approche de son « moi » actuel et plus le personnage de roman se confond avec ce moi : en même temps le réalisme initial, relativement objectif, fait place à une expression passionnée et partiale de la réalité. Le roman s'écarte de plus en plus des faits réels de la vie de Lawrence, alors même que les sentiments de l'auteur viennent davantage colorer son récit.

Rien n'est plus significatif à cet égard que l'exposé du long conflit avec Miriam. L'équivoque de l'attitude de Lawrence provient de sa répugnance à choisir entre sa mère et Miriam : il n'en est pas encore venu à accuser la première, et il semble de plus en plus convaincu que sa destinée n'était pas d'épouser Jessie [172]. Si, lorsqu'il lui parle ou lui écrit, il est à l'occasion capable de reconnaître le rôle néfaste de sa mère [173], cela ne veut pas dire qu'il croie pouvoir revenir en arrière et effacer les années de souffrance, ni le cruel malentendu qui les a si profondément séparés. On dirait qu'il ne désire plus aimer celle qu'il a trop pris l'habitude de ne pas vouloir aimer, et qui lui rappelle trop un moi dont le souvenir ne lui plaît pas outre mesure. Ce moi, il pense l'avoir dépassé : *The Shades of Spring, A Modern Lover* en font foi. Sans doute la griserie du succès se mêle-t-elle à l'immoralisme des milieux littéraires pour le convaincre qu'il ne peut lier sa vie à celle de Jessie ; il ne peut se soumettre aux exigences d'une femme au sens moral très strict, intransigeante devant ses velléités d'aventures amoureuses [174]. D'ailleurs, lorsqu'il revoit le texte pour l'impression, il a lié son sort, d'une façon, pense-t-il, définitive, à une femme dont les sentiments envers son passé de Nottingham tiennent pour bien des raisons de la jalousie et du mépris, et celle-

172. Cf. Not I..., 52. Lawrence était convaincu que sa mère avait eu raison dans sa lutte contre son amour.

173. Cf. supra p. 116.

174. Cf. supra pp. 102, 104, 117.

ci le « documente » en quelque sorte sur les sentiments intimes de Miriam [175].

Aussi la présentation de ce caractère souffre-t-elle presque d'un bout à l'autre du livre, d'une déformation analogue à celle infligée à Hilda lors de la revision de *The Soiled Rose* [176]. La déformation porte non pas sur les sentiments de Paul, mais sur le personnage même de Miriam : nous ne le percevons pas en lui-même, avec son évolution propre, ni même tel que Paul le connaît à chaque moment successif de leur amour ; mais avec un parti-pris d'hostilité, et un mélange de commisération et d'amertume. C'est avec les yeux du Lawrence de 1912 que nous voyons la jeune fille, dans une présentation que l'on pourrait appeler statique, en face du dynamisme du caractère de Paul [177]. Au lieu de vivre, de se développer comme l'a fait son modèle, elle reste prise dans quelques attitudes : Miriam, le grand mystère de la jeunesse de Lawrence, l'être aimé et redouté, envers qui il se sent lié par les liens du cœur et de la conscience, est à chaque page cachée sous une étiquette plus ou moins appropriée mais qui soulage Lawrence de ses obligations. Il est plus facile de rejeter ses responsabilités envers une étiquette qu'envers une femme. Aussi est-elle tour à tour envieuse de Paul, ou « romantique dans l'âme » [178] ; mue par la « volonté de puissance », elle dorlote Paul ou son petit frère ; elle caresse des fleurs avec une passion égoïste ; elle est une prêtresse, une nonne à la Botticelli [179]. Quand donc est-elle un être de chair concret et vivant ? Une femme qui souffre de se voir prise dans une inextricable étreinte psychique avec un homme aussi incapable de l'aimer que de la fuir ?

Toujours, à la réalité de l'*autre*, se substitue le concept le plus apaisant pour l'amour-propre de ce faible. Miriam, incapable de se donner en amour, ne fait que demander ; elle pousse Paul vers l'abstrait, loin des réalités de la chair [180]. Comme autrefois son romantisme, Lawrence lui attribue maintenant sa propre inaptitude à affronter les conditions nouvelles de leur vie adulte. Rares sont en comparaison les moments de lucide probité où il comprend et exprime son impuissance [181].

---

175. Cf. Not I..., 52. « I had to go deeply into the character of Miriam and all the others. »

176. Cf. supra p. 143.

177. Il faut ajouter : avec les yeux de Frieda, qui appartient sans conteste à un type humain radicalement incompatible avec celui de Jessie, et incapable de le comprendre. La déformation qu'inflige Lawrence au personnage est peut-être inconsciente. Mais comme elle sert son désir secret ! La jeune fille n'évolue pas. Appelé à de plus hautes destinées, dont celle d'épouser une « lady », Paul la laisse loin derrière lui : bonne excuse pour rompre avec elle.

178. S. & L. 128, 143.

179. Ib. 144 (cf. supra, p. 51) ; 154 ; 174, 218 ; 251.

180. Ib. 219 ; 190 ; 195.

181. Ib. 208, 222, etc.

Viennent les chapitres décisifs. Miriam est mise à l'épreuve [182]. Miriam, et non pas Paul, qui ne semble pas se douter que son adresse, sa délicatesse, sa capacité d'inspirer une grande passion physique, sa virilité même sont peut-être en jeu. Il juge la jeune fille inapte à lui donner la parfaite satisfaction sensuelle qu'il recherche. Il annonce qu'il va rompre. Elle répond non sans véhémence : il n'est qu'un enfant, irresponsable, sans suite dans les idées. Elle l'a toujours senti lutter contre son amour, se débattre contre la chaîne. Alors, ô ironie de l'inconscience, c'est l'homme qui se sent bafoué : Miriam l'a trompé, faisant semblant de l'aimer tout en le jugeant ! Elle lui a caché qu'elle ne le trouvait pas parfait. Il la hait parce qu'elle l'a traité en héros bien qu'elle le prît pour un enfant. Le cœur ulcéré de Paul se ferme à toute pitié pour celle qui l'a si grièvement insulté, si indignement dupé [183].

En s'acharnant ainsi contre Miriam, Lawrence révèle son secret désir de justifier sa conduite et de liquider son passé : l'objectivité du début de *Sons and Lovers* n'a pas pu se maintenir devant des blessures d'amour-propre encore fraîches. Le roman n'aboutit pas à la solution souhaitée par Jessie, parce que, pour les faibles, seul le hasard est fertile en solutions. A moins qu'elle ne serve à tracer un programme d'action, la littérature ne peut que copier la vie, ou l'expliquer. Une œuvre comme *Dominique* ou l'*Education Sentimentale* ne s'écrit que dans le calme apporté par les années. Pour Lawrence le vieux conflit demeurait tel quel : épouser Jessie, c'était, par une subtile participation, rester sous l'influence de la morte qui s'acharnait en lui contre la vivante [184].

Cependant, au cours des rédactions successives, et surtout pendant la dernière révision, après que ses conversations avec Frieda lui eurent révélé quelques premières notions de la psychologie freudienne [185], la signification de son roman s'éclairait à ses yeux : l'influence de la mère dans la destinée de ses fils devenait évidente, et la juxtaposition de l'histoire de William et de celle de Paul prenait toute sa valeur. Aussi, le roman terminé pouvait-il en définir les grandes lignes pour Garnett, plus clairement qu'elle n'apparaissent à la lecture de l'œuvre elle-même. La mère absorbe toute la faculté d'aimer chez ses fils, parce qu'elle n'a pas trouvé auprès de son mari l'union spirituelle qu'elle désirait.

> Dès que les fils prennent contact avec la femme, une déchirure se produit. William donne sa sexualité à une sotte, et sa mère garde son âme. Mais la déchirure le tue, parce qu'il ne sait pas où il en est

182. Ib. ch. XI.
183. Ib. 296-299.
184. Cf. Ib. 421 ; E.T. 196.
185. Not I..., 3, 4, 52.

> Le second rencontre une femme qui lutte pour avoir son âme, qui lutte contre la mère. Le fils aime la mère, tous les garçons détestent le père, dont ils sont jaloux. La bataille se poursuit entre la mère et la jeune fille, le fils en étant l'objectif. La mère l'emporte peu à peu, à cause du lien du sang. Le fils décide d'abandonner son âme à sa mère, et, comme son frère aîné, de chercher la passion. Il la trouve. Alors la déchirure se fait de nouveau sentir. Mais, presque inconsciemment, la mère comprend et se met à mourir. Le fils quitte sa maîtresse, soigne sa mère mourante. Il reste enfin dénué de tout, entraîné vers la mort [186].

La thèse est séduisante par l'unité qu'elle prête au roman, par la précision qu'elle apporte au conflit entre Mrs Morel et Miriam, qui toutes deux en ont à l'âme de Paul. Mais elle ne tient pas compte de la complexité des circonstances qui, dans la réalité ont poussé Lawrence et Jessie vers une amitié amoureuse excluant tout contact physique. Il est impossible de ramener toutes ces circonstances à une cause unique, la jalousie maternelle. Rien n'explique pourquoi Paul est, comme Lawrence, maladif, sujet aux bronchites et aux pneumonies, faible de corps comme de volonté. Un homme plus robuste, à la puberté moins lente et aux désirs plus violents se serait-il laisser envelopper dans les mailles de ce filet ? N'aurait-il pas rompu ses liens beaucoup plus tôt, sans ce va-et-vient continuel et passif de la mère à Miriam, de celle-ci à Clara ?

Car Paul se lasse vite de sa « passion » pour Clara. Il s'aperçoit qu'il ne peut pas aimer : elle n'occupe sa pensée que lorsqu'ils sont ensemble, et encore ! [187]. Quelques instants d'extase, moments fugitifs, les laissent bientôt insatisfaits, aussi éloignés l'un de l'autre qu'auparavant [188]. Clara, femme du peuple, ne peut être la compagne de l'artiste Paul Morel [189]. L'agonie de la mère, qui fait que Paul ne cherche plus en sa maîtresse qu'une sorte d'opium, achève leur rupture. Ici, le roman suit davantage la réalité de la vie de son auteur que ne le pensait Jessie, ignorant la vérité sur Alice Dax [190] et ne voyant dans certaines scènes que des allusions à Helen [191] auxquelles se mêlaient quelques traits de Frieda. Or dans la rupture de Paul et de Clara, Lawrence combine toutes les raisons qui lui ont fait fuir à la fois Helen et Louie et Alice, c'est-à-dire qu'il révèle sa solitude et son incapacité d'aimer. Paul ne peut supporter Clara lorsqu'elle « disserte et critique » : ceci s'applique à Helen, mais aussi à la suffragette

---

186. CL. 160-161.
187. S. & L. 352.
188. Ib. 354-356.
189. Ib. 362.
190. Cf. supra p. 118 et n. 180 ; E.T. 202 ; Carswell, S.P., 7 au sujet de la liaison avec Alice Dax, etc.
191. Cf. supra, p. 118, etc.

Alice ; et lorsqu'il rend Clara à Baxter, ce n'est pas seulement Lawrence qui abandonne Helen au spectre de Siegmund, mais peut-être aussi Lawrence séjournant chez les Dax en mars 1912 et rendant Alice au mari dont elle aura bientôt un enfant. Quand Paul sent que « même s'ils se mariaient, et demeuraient fidèles l'un à l'autre, même alors il devrait la quitter, continuer seul, et elle n'aurait à s'occuper que de ses besoins domestiques, sans doute est-ce à Louie qu'il songe, à celle dont il voulait faire la servante de son corps [192]. La réalité déborde de toutes parts la thèse simpliste découverte après-coup, et ramène à sa juste importance la « déchirure » produite par la piété filiale.

L'histoire de William suggère des réflexions du même ordre. Lawrence était trop jeune au moment de la mort de son frère pour en comprendre les causes profondes. Quant aux causes immédiates, pneumonie et érysipèle, beaucoup de médecins hésiteraient certes à les rattacher à l'amour d'Ernest pour sa mère, bien que certains psychanalystes s'aventurent dans de telles hypothèses. D'ailleurs pourquoi William Morel, fils d'une mère intelligente, se fiance-t-il pourtant à une sotte ? Il semble que ce soit moins à cause de l'influence maternelle que de son déclassement dans la capitale [193]. Cette frivole brunette, *Louisa* Lily Denys Western, que William appelle *Louie* ou *Gypsy* [194], présente en outre plus d'une analogie avec la Louie Burrows à laquelle l'écrivain avait été fiancé. Les fureurs de William contre sa légèreté et sa niaiserie font écho à celles de Lawrence contre « *the woman of* Kisses in the Train » [195]. Faut-il admettre que Lawrence ait donné des fiançailles de William, un tableau largement inspiré des siennes ? Il aurait ainsi été fidèle à sa méthode, qui consiste à transposer chez ses personnages des sentiments qui lui sont propres.

La généralisation ne porte plus alors sur deux cas mais sur un seul. Rien ne prouve la responsabilité de la mère dans l'aventure de William. Nous la pressentons plutôt, elle nous est suggérée par le cas de Paul. Mais de là à affirmer avec Lawrence que c'est « la tragédie de milliers de jeunes Anglais » [196], il y a loin. La valeur psychologique de *Sons and Lovers* tient essentiellement au portrait de Mrs Morel, ainsi qu'à l'étude détaillée et précise du caractère de Paul, avec ses contradictions, ses faiblesses, son

192. Cf. CL. 101 ; S. & L. 352 ; 404 et ss., et cf. supra, p. 139 ; S. & L. 362, et supra. p. 83.

193. S. & L. 91-92.

194. Ib. 100-101. CL. 90 : « She is big, and swarthy, and passionnate as a gipsy », dit Lawrence au sujet de Louie.

195. Ib. 118 et ss., 131 et ss. Cf. supra, pp. 105-106 et notes 103, 104, 105. D'ailleurs une remarque de William : « When I'm away from her I don't care for her a bit. I shouldn't care if I never saw her again. But then, when I'm with her in the evenings I am awfully fond of her » (121), est en substance répétée par Paul à propos de Clara : « When she's there, as a rule, I *do* love her » (352).

196. CL. 161.

inconscience, avec aussi sa bonté, sa piété filiale, son talent, son amour passionné de la beauté fugitive et intense. Miriam est faussée par les ressentiments et les lâchetés de Lawrence ; Clara ne vit que rarement devant nous, sauf sous une multitude d'aspects physiques ou moraux sans grande cohésion. William, sauf peut-être quand il est tout enfant, est convaincant surtout lorsque Lawrence s'exprime en lui. L'existence des autres personnages, Morel, les frères et sœurs, les ouvrières de la fabrique, êtres moins compliqués, est assurée par la notation de leurs gestes, de leur physique. Mais partout où est présente l'âme de Lawrence, il communique aux personnages et au monde extérieur une vibration qui nous donne l'illusion d'un contact direct avec la réalité.

Le lyrisme reste en définitive l'aspect le plus heureux, le plus fécond, de *Sons and Lovers*. Lawrence s'y laisse aller surtout lorsqu'il exprime Paul ou sa mère et dégage leurs sentiments profonds. Mais c'est toujours lui qui éprouve, lui qui est, ce qu'éprouvent et ce que sont ses personnages ; que ce soient Mrs Morel songeant le soir de la kermesse à la solitude de son être individuel perdu au milieu de forces obscures ne tenant aucun compte d'elle [197] ; les sensations de Paul pendant une bronchite ou une pneumonie [198] ; ou le romantisme de Miriam, sa trop grande facilité à vivre dans un monde de fantaisie [199] ; toujours son moi se glisse dans ses personnages, les anime de sa vie à lui.

Sensations et impressions de nature [200], fleurs, lumière, sentiments, tout ce qui fait la substance même de la vie psychique en dehors des gestes élémentaires et de la conduite quotidienne, tout ce qui dépasse quelque peu l'observation de l'œil et de l'oreille, vient de Lawrence dans ces personnages de *Sons and Lovers*. Mais nous retrouvons plus particulièrement le lyrisme lawrencien dans les grands moments d'exaltation semi-mystique : lorsque Paul enfile des pâquerettes dans les cheveux de Lily, ou, plus tard, met des baies rouges dans ceux de Miriam, ou encore couvre de coucous la tête de Clara [201] ; lorsqu'il se livre tout entier au rhythme de la balançoire, ou des travaux champêtres [202] ; ce sont les instants de soudain contact avec l'âme de Miriam, et les étranges scènes au bord de la mer [203] ; les heures de bonheur de Paul auprès de sa mère [204], etc. Les extases sensuelles, la perte de toute maîtrise de soi dans la lutte homicide avec Dawes, la révélation du corps de Miriam ou de Clara [205] ; les

197. S. & L. 6.
198. Ib. 66-67 ; 141, etc., etc.
199. Ib. 143 et ss.
200. Ib. cf. 23-24.
201. Ib. 129, 189, 238.
202. Ib. 150 et ss., 227.
203. Ib. 160, 161 ; 167 ; 168 ; cf. supra, pp. 76-77 et S. & L. 178 et ss.
204. S. & L. 93-94 ; 240 et ss. etc.
205. Ib. 365, 290, 339-340.

soirées passées avec celle-ci en plein air, dans une étreinte où leurs âmes se perdent dans une communion avec les grandes forces naturelles de l'amour, de la terre et des plantes, des vanneaux qui tournoient au-dessus des amants étendus, des étoiles qui tout en haut parcourent leurs cercles illimités, du fleuve qui coule auprès d'eux, symbole de l'éternel changement [206] ; voilà les sommets où aboutit le lyrisme toujours présent de cette œuvre essentiellement poétique, remplie jusque dans les moindres détails de l'expérience réelle ou imaginaire d'une personnalité souverainement intéressée en elle-même.

Nous touchons du doigt le principe même de la création littéraire dans *Sons and Lovers*. Parti des faits concrets, grandes lignes de sa vie, détails matériels, portraits, gestes, tout ce qui peint et qui fait voir, Lawrence parvient cependant à animer d'une vie spirituelle les êtres et les choses. Et cela, par ce procédé symboliste ou romantique qu'il reproche à Miriam comme à Helena, mais qu'il pratique lui-même constamment : la transfusion de sa propre vie psychique dans tout ce qu'il décrit. La faiblesse de ce procédé, c'est, dans un roman dont le sujet est si étroitement lié à sa vie, le manque flagrant d'objectivité en face de problèmes et de personnalités qui mériteraient une attitude plus détachée. Mais la grandeur et la fécondité, c'en est de faire vivre devant nous un monde à la fois vrai et poétique. Nous pouvons le reconnaître pour celui où nous nous agitons, mais il s'anime soudain sous l'action de tendances et de forces mystérieuses. Malgré le désespoir de Paul, malgré le vide spirituel du monde industrialisé et la décadence du vieil ordre paysan autour des villages miniers, Lawrence nous donne de temps en temps la vision passagère mais vivifiante des espaces éternels où se trament obscurément nos destinées. Dans un livre où les discordances sont presque la règle, le lecteur se voit récompensé par de rares et suprêmes minutes d'accord parfait entre les âmes et un mystérieux univers travaillé par les rythmes créateurs.

Toutefois, plus on approche de la fin et plus *Sons and Lovers* prend une âcre saveur. Les scènes de violence et de mort croissent en importance. Déjà les brutalités de Morel, la haine de ses enfants, la constante menace des accidents mortels, jointe au sentiment que la souffrance du père pouvait apporter indirectement une espèce de bonheur pour les siens [207], tout cela annonçait un thème qui se développe pleinement vers la fin du livre.

Tout enfant, Paul Morel procédait au sacrifice symbolique d'une poupée, et regardait avec une perverse satisfaction les gouttes de cire fondue tomber dans le feu et s'y consummer : « Il semblait haïr la poupée d'une haine intense, parce que c'était lui qui l'avait

206. Ib. 354 et ss.
207. Ib. 22 ; 38 et ss. ; 59 ; 61-63 ; 84-89. ; etc.

cassée »[208]. Ce trait éclaire le sadisme lawrencien, la haine de Paul envers Miriam après qu'il a brisé leur amour. Pendant des années Paul torture à la fois sa mère et son amie ; et, tout en en souffrant, il semble jouir de cette cruauté, comme on peut jouir des élancements d'une rage de dents[209]. Toute cette violence contenue, refoulée, explose dans les pages où, après une scène de jalousie faite à son fils par Mrs Morel, le père rentre ivre et sournois ; pour un rien, Paul et lui sont sur le point d'en venir aux mains. Mrs Morel s'évanouit de lassitude et d'horreur[210]. Rien n'est plus poignant, ni plus odieux, que ces relations familiales perverties dans un tel mélange de brutalité et d'inceste spirituel.

La violence et la haine affleurent dès lors sous chaque sentiment : c'est la lutte sauvage de Paul contre les croyances de Miriam, la trouble séduction de Clara qui rappelle au jeune homme « un ange plein d'amertume et de remords »[211] ; c'est l'effroi, le dégoût de Miriam et de Paul devant la bestialité masculine[212]. A mesure que Paul se sent irrésistiblement attiré vers Clara il est hanté par la pensée de Dawes ; un impur mélange de jalousie et de malsaine curiosité le torture ; il faut à tout prix qu'il s'enquière des secrets intimes de Clara et de son mari, de même que Lawrence allait fouiller dans les rapports sexuels d'Helen et du violoniste[213].

Une première scène éclate entre les deux hommes dans un café ; puis une querelle chez Jordan[214]. Enfin au moment où Clara, mal satisfaite par l'amour de Paul[215] retourne en imagination à son mari, au moment où leur passion se meurt dans une irritation mutuelle, Dawes attaque Paul dans la nuit. C'est une lutte sauvage à coups de pied et de griffes. Paul en reste malade pendant des jours, et quelque chose semble brisé en lui[216].

Nous savons quel lien mystérieux l'attache désormais à Dawes, tandis que Clara le prend en aversion et revient malgré elle à son mari, poussée par son amant[217]. Cependant l'agonie de la mère a déjà réintroduit le thème de la souffrance et de la mort, désor-

---

208. Ib. 58-59. Mais il y a aussi là un souvenir de la *Sister Helen* de Rossetti. Cf. CL. 61 et E.T. 146.

209. S. & L. 213, 216, 223, 227, 251, etc.

210. Ib. 212 et ss.

211. Ib. 271.

212. Ib. 288, 290-291.

213. Ib. 409, 317, 363. Cf. supra p. 138 et note 72.

214. Ib. 343-6, 348.

215. S. & L. 357 : « He kept her because he never satisfied her ».

216. S. & L. 366 et ss. Dans cette lutte, Lawrence semble avoir transcrit ses délires de 1911, ses batailles imaginaires avec son « double » Siegmund ; et, dans cette maladie, sa pneumonie, après laquelle il rompt ses fiançailles.

217. S. & L. 389 ; 404 et ss.

mais inséparable de ceux de la haine et de l'amour. Mrs Morel se meurt peu à peu, mais trop lentement au gré de Paul qui cherche à lui inspirer la volonté d'en finir, de les libérer tous deux [218]. Il finit par essayer de tuer sa mère, atrocement, lâchement, en coupant d'eau son lait. Enfin une forte dose de morphine achève la malade, dont le râle épouvantable se prolonge encore pendant une nuit d'horreur [219].

L'imagination de Lawrence se livre ici sur les faits à une élaboration semblable à celle que nous avons prise sur le vif dans *The Trespasser* [220]. Faut-il voir dans ces pages morbides la réalisation d'un profond désir, longtemps refoulé, et qui se manifeste dans les créations d'une fantaisie déréglée ? C'est une interprétation communément acceptée, et qui s'harmonise assez bien avec tout ce que nous savons déjà de Lawrence. Mais il convient d'y ajouter une autre explication plus terre à terre. Nous ne songeons pas à nier qu'il y ait chez Lawrence une prédisposition à développer par l'imagination des sentiments à peine esquissés dans la vie ordinaire. Mais toute l'école de l'inconscient, c'est-à-dire la majeure partie du mouvement symboliste et du roman russe, ne s'était-elle pas appliquée à souligner les motifs secrets de nos actions, même les plus gratuites, à transcrire en poses et en actes toutes les tendances du cœur humain ? N'est-ce pas là la technique même du drame wagnérien si cher aux symbolistes, à George Moore et à Helen ? Lawrence marche sur les traces de cette école qui a posé comme principe esthétique l'extériorisation des tréfonds, la manifestation physique de l'inconscient. Avant Freud, avant Frieda, son expérience personnelle combinée à l'héritage littéraire qu'il recueillait pouvait suffire à la création de *Sons and Lovers*, tragédie du refoulement et de l'impuissance, du fatalisme engendré dans une âme par l'habitude de se soumettre en tout à la volonté maternelle. La technique du symbolisme s'accordait à merveille avec un tempérament instable, porté à se réaliser dans la fantaisie plutôt que dans l'action. L'explication, trouvée après coup, et qui repose sur une métaphysique [221], n'ajoute rien d'utile au roman en tant qu'œuvre d'art, et ne nous fait pas vraiment comprendre Paul Morel ni son créateur.

---

218. Ib. 390.
219. Ib. 394 et ss.
220. Cf. supra pp. 136 et ss.
221. Cf. infra pp. 219-220.

CHAPITRE VI

L'ARTISTE ET LA VIE

Caractères de la vocation littéraire chez Lawrence : ce que la littérature représente pour lui ; subjectivité et fantaisie ; expression de problèmes intimes.

La destinée de l'artiste : c'est un concentré, un maudit ; l'artiste et le public ; sa mission ; la souffrance. La femme et la morale ; la femme est une harpie ; le sadisme. La vie intense ; instabilité morale. Sentimental Tommy et *Lawrence ; le refus de choisir ; la séduction de l'artiste.*

L'aspect réaliste du caractère de Lawrence ; dureté et énergie. Mais la mobilité et la faiblesse sont plus caractéristiques. Ce qu'il attend de la vie.

Ainsi, dans l'ordre littéraire, la jeunesse de Lawrence aboutit à un livre où se combinent et s'expriment ses tendances profondes : en somme, tout ce qui a contribué à sa formation pendant vingt-sept années. Or d'autres vivent et souffrent sans songer à en tirer des livres. Beaucoup n'écrivent que par passe-temps, ou pour gagner leur pain : raisons bien superficielles en face de cette exploration de soi-même et de ses proches qu'est *Sons and Lovers*. Comment Lawrence en est-il venu à mettre son moi au centre même de son œuvre, après avoir quelque temps cherché ses sujets en dehors de son expérience immédiate[1] ? Quelle étrange vocation, si l'on y réfléchit, que de transcrire sur le papier l'essence même de son être ? Et ce moi, centre de son univers, comment le conçoit-il, quels principes directeurs lui donne-t-il pour le guider à travers la vie ? La réponse à ces questions, au moment où nous allons suivre Lawrence dans une nouvelle phase de sa formation, doit permettre de mesurer le tournant qu'il va prendre soudainement.

---

1. Cf. supra pp. 122-124, 159.

La vocation littéraire

Quelques indications nous sont fournies par un retour à l'époque où, lecteur acharné, il passe de la réceptivité de l'enfance à des velléités d'expression de soi-même, qui se manifestent par des commentaires de ses lectures, des citations de ses auteurs favoris. Très jeune, Lawrence voit en la littérature un guide dans la découverte de ces vérités d'ordre personnel et affectif que la vie enveloppe sous la croûte des habitudes et des préjugés. Il lit un peu à la manière de Montaigne, s'expliquant son auteur par une continuelle comparaison avec sa propre expérience, et s'aidant de lui pour expliquer le monde où il vit. Car la littérature est d'abord pour lui un moyen de se comprendre, d'interpréter les caractères des siens, d'exprimer ce qu'il sent plus ou moins obscurément. Elle permet aussi de faire des allusions sans se livrer tout à fait : par exemple lorsqu'il insiste pour lire *Coriolanus* d'un bout à l'autre avec Jessie : est-ce pour que son amie lui applique ces paroles de Volumnia :

There is no man in the world
More bound to's mother... [2] ?

Songe-t-il au ménage de ses parents, apprend-il chez le poète à juger cette union mal assortie, lorsqu'il demande à Jessie si elle pense avec Longfellow que

As the bow unto the arrow
So is woman unto man ;
Though she bends him, she obeys him,
Though she draws him, yet she follows,
Useless each without the other... [3] ?

C'est dans quelque biographie d'écrivain qu'il a lu que tout grand homme s'appuie sur l'amour d'une femme ; il modèle là-dessus ses relations avec Jessie [4]. Au cours d'une longue promenade, tous deux « vivent avec Blake et sa femme » [5]. Il se perd dans ses lectures : Rochester et Jane Eyre, Swift et Stella, sont pour lui aussi réels que le monde environnant, qui lui apparaît même sous l'aspect de ses héros favoris : les branches lisses des bouleaux sont les bras blancs de Maggie Tulliver, dryade qui passe toute frémissante dans la forêt septentrionale [6].

---

2. « Il n'est homme au monde plus lié à sa mère (par la reconnaissance) », *Coriolanus*, V, III, 158-159. Cf. E.T. 61-62.

3. « Ce qu'est l'arc pour la flèche, la femme l'est pour l'homme ; bien qu'elle le plie, elle lui obéit, bien qu'elle le tire, pourtant elle le suit, chacun d'eux inutile sans l'autre. » Longfellow, *Hiawatha*, Ms I, 18.

4. Cf. supra p. 59.

5. E.T. 63, cf. supra p. 59.

6. E.T. 98.

La littérature crée pour lui dès la toute première adolescence un monde imaginaire où la beauté des champs et des bois joue son rôle évocateur. Il lui est loisible de s'y isoler avec son amie, d'oublier la pauvreté, l'opposition familiale, le sordide monde industriel, le dur labeur de l'enseignant, la préparation aux examens. Longtemps il laissera son imagination se repaître d'un *wistful dream of Lorna Doone ;* longtemps il reverra ces heureuses années à travers *the old romance of Dora and David* [7]. Ainsi s'estompent les confins du réel et de l'imaginaire. Avant que le caractère n'ait eu le temps de se tremper au contact de la vie, le jeune homme trouve dans les livres non seulement une interprétation de ce qu'il connaît, mais une espèce d'expérience virtuelle, qui, bien souvent, prédispose à la désillusion. Lawrence s'habitue à voir la réalité à travers un voile de littérature, à ne lui trouver de sens que si elle se rattache à un univers intérieur dont la loi suprême est celle non pas du déterminisme mais du désir. C'est pourquoi il ne voit pas Jessie directement et simplement : il la compare tour à tour à des images n'ayant d'existence que dans son esprit : Emily Brontë, une nonne, une femme préraphaélite, un ange de Botticelli [8]. Comme emporté par un irrésistible besoin de transmutation du réel en imaginaire, il faut qu'il la voie à travers quelque légende, qu'il exprime leurs relations sous quelque symbolisme, gros de sens à ses yeux, mais qui ne résout ni n'explique rien : elle est Psyché, et lui l'Amour [9]. L'influence de Schopenhauer ou celle de la littérature symboliste qui semble avoir suivi la psychologie du *Monde comme Représentation,* ont-elles pu faire plus qu'ajouter leur confirmation à des tendances profondes, le prédisposant depuis longtemps déjà à exprimer le réel sous la forme la plus subjective et la plus fantaisiste ? Déjà dans ses études nous avons pu constater la même attitude : la botanique, le français, lui ouvrent des mondes où la fantaisie a beau jeu, libérée qu'elle y est de l'emprise trop forte du réel. Sa réaction devant les œuvres d'art est de même toute subjective. Il cherche chez les philosophes l'explication et la justification de ses désirs [10]. C'est l'opposé même de la démarche scientifique, qui, patiemment, tente de reconstruire l'univers sur un plan à la fois satisfaisant pour notre raison, et respectueux de la donnée sensible. Dans ses lectures comme devant la vie Lawrence procède par rapprochements intuitifs, aperçoit comme à la lueur d'un éclair quelque parcelle de vérité, et fouille ardemment alentour pour étendre sa trouvaille. Mais il reste lié à l'aspect personnel de ses problèmes, incapable de se dégager de l'incohérence du concret. Là où une froide analyse pourrait l'éclairer, comme

7. C.P. 52-53. *Dreams Old and Nascent : Old.*
8. Cf. supra pp. 83, 162 ; E.T. 132.
9. E.T. 161.
10. Cf. supra pp. 68-70, 80-82.

dans la création du caractère de Miriam, il demeure passionné et partial : le poète lyrique l'emporte sur le psychologue.

Tout dans la philosophie en vogue l'encourage dans cette voie. Schopenhauer, Nietzsche et William James lui servent à justifier son adoption d'un point de vue subjectif, la négation de toute vérité objective. Il trouve chez ces philosophes de quoi se convaincre que chacun a droit à *sa* vérité, à *sa* morale, à *son* Dieu [11]. C'est ouvrir la porte à la paresse intellectuelle et à un nouveau dogmatisme, mais aussi aux plus beaux élans de l'imagination. L'œuvre de Lawrence ne sera-t-elle pas justement une recherche passionnée de *sa* vérité, une prédication dogmatique s'il en est, et une expression poétique de problèmes toujours envisagés sous leurs aspects concrets et personnels ?

Un certain nombre d'entre eux reviennent dans les œuvres de jeunesse avec une insistance particulière. C'est autour de la femme, et de l'adaptation de l'individu aux différences sociales, que se groupent toutes les idées soulevées par ces œuvres. Et il est naturel que pour lui, déclassé par sa vocation littéraire, le problème social se pose comme celui de la destinée de l'artiste.

La destinée de l'artiste

Sur la page de garde d'un livre envoyé à Jessie peu après leur rupture de 1910 Lawrence avait copié cette strophe de *Bénédiction :*

> Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
> Comme un divin remède à nos impuretés,
> Et comme la meilleure et la plus pure essence
> Qui prépare les forts aux saintes voluptés [12].

---

11. Cf. infra pp. 217-220.

12. *Fleurs du Mal*, Lemerre, 103. Le poème semble avoir éveillé chez Lawrence de nombreux échos. Tout ce qui suit sur la destinée de l'artiste peut s'y rattacher, ainsi qu'au sonnet *L'Albatros*. Tout le début de *Sons and Lovers*, l'enfance de Paul Morel, pourrait dériver de la première et de la quatrième strophes de *Bénédictions* :

> Lorsque, par un décret des puissances suprêmes (cf. le nom de « Paul »,
> Le Poète apparaît en ce monde ennuyé S. & L. 38)
> Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
> Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié.
>
> . . . . . .
>
> *Elle ravale ainsi l'écume de sa haine* (pour son mari)
> *Et, ne comprenant pas les desseins éternels,*
> *Elle même prépare au fond de la Gehenne*
> *Les bûchers consacrés aux crimes maternels.*

Baudelaire ne songe sans doute pas à un amour incestueux de la mère pour le fils. Mais ce qui importe, c'est ce que Lawrence a pu *lire* dans ces vers, y ajouter plus ou moins inconsciemment. Quant au rôle de la femme dans la vie de l'artiste, voici encore une « indication » qu'a pu fournir Baudelaire :

> « Et mes ongles, pareils aux ongles des Harpies
> Sauront jusqu'à son cœur te frayer un chemin ». Cf. infra, p. 175.

S'il ne se considère pas exactement comme un « fort », il se croit en tous cas un être d'exception, chargé d'une tâche difficile, douloureuse, mais divine. Cette conception de la nature et de la destinée du poète s'appuye sur toute une tradition romantique qu'il a certainement connue, sous sa forme française, par Baudelaire ; elle s'est maintenue jusque dans le naturalisme par l'intermédiaire de l'art pour l'art, pour reprendre toute sa force avec le Pauvre Lélian et les symbolistes. Mais c'est aussi une tradition anglaise, qui, de Milton à Blake, de Carlyle à Ruskin, de Shelley à Francis Thompson, fait du poète à la fois un prophète inspiré et le bouc émissaire du genre humain. Il est à peine besoin de rappeler les profondes attaches qui relient cette conception à l'orgueilleux individualisme des puritains anglais, comme d'ailleurs à l'idée nietzschéenne du surhomme.

Le poète, l'artiste, vit d'une vie spirituelle intense : son physique en souffre. Telle est la forme lawrencienne de la malédiction qui pèse sur lui :

> Si vous avez acquis le goût d'une vie intense, vous ne pouvez vous en passer. Je veux dire, une ardente expérience spirituelle. Cela prend chez nous la place de ce qu'était autrefois l'aventure, et l'excitation physique... Le besoin d'une vie intense est presque aussi mortel que tout autre besoin. On devient un *concentré ;* on alimente sa flamme normale avec de l'oxygène, qui dévore les tissus... [13]

Cependant cette mission est irrésistible : notre héros en a eu de bonne heure le sentiment [14] ; s'il écrit, c'est qu'une force invincible l'y pousse : Paul Morel peint sans bien savoir ce qu'il fait, stimulé par la présence de sa mère ; Miriam lui fait saisir après coup le sens de ses tableaux. Sa destinée d'artiste l'entraîne sans qu'il y soit pour rien [15]. Lawrence ne veut faire aucun effort pour mettre son œuvre devant le public : c'est Jessie Chambers qui envoie ses poèmes à Hueffer [16]. Les transactions commerciales avec les éditeurs sont la pire des corvées, une intolérable humiliation : n'est-ce pas en effet au public de se déranger pour découvrir l'homme de Dieu [17] ?

> Ces transactions d'affaires littéraires me font mal au cœur. Je n'ai aucune foi en moi-même en fin de compte, et je déteste écrire, tout simplement. Vous ne savez pas combien me répugnait la vue de ce manuscrit de *Nethermere* [18].

---

13. Trespasser, 106, 107. C'est un compositeur qui parle au violoniste. On dirait Lawrence se parlant à lui-même, et s'analysant.

14. Cf. supra p. 58.

15. S. & L. 159, 185, 256, etc.

16. Cf. supra p. 91.

17. Cf. supra p. 91, l'incident Chesterton.

18. L. 2, to H(elen) C(orke), 1910.

Sa mission est d'ouvrir aux hommes de nouveaux horizons, d'étendre indéfiniment les limites de la conscience :

> Je puis, à force de regarder, entr'ouvrir le ciel bleu, et reculer quelque peu les portes du jour, et voir, Dieu sait quoi ! Un de ces jours je passerai à travers. Oh, je suis parfaitement sain d'esprit ; je ne fais que m'efforcer jusqu'au-delà de moi-même ! — Ne croyez-vous pas que cela soit mal, d'en arriver là ? demanda Siegmund. — Oui, et tout le monde le pense ; *mais la foule tire profit de nous en fin de compte. Quand ils comprendront ma musique, ce sera pour eux une éducation; et le but de l'humanité n'est que de rendre la vie intelligible* [19].

Mais les hommes ne comprennent pas encore : l'artiste est un isolé, un souffre-douleur

> Exilé sur le sol au milieu des huées...

L'hostilité du public est posée en principe, ce qui, soit dit en passant, n'est pas fait pour concilier ce même public : les Anglais n'aimeront pas ce qu'il veut écrire ; « le public britannique (le) lapidera si jamais il aperçoit » *Sons and Lovers* [20] Et peut-être Lawrence trouve-t-il un secret plaisir à se sentir capable d'irriter, donc de s'imposer à l'attention [21].

L'artiste est un nerveux, un hypersensitif : Sarah Bernhardt, dans *la Dame aux Camélias,* bouleverse Lawrence au point qu'il se laisse enfermer dans le théâtre ; la musique l'affole [22]. Aussi toute souffrance est-elle pour lui hors de proportion avec sa cause ; de là le pessimisme, le dégoût de la vie. La vocation littéraire est une malédiction, qui sape les forces vitales, pourrit toute l'existence, et inspire au poète la nostalgie de la simplicité animale :

> ... Le monde littéraire semble être particulièrement détestable, mais puissant. L'élément littéraire, comme un substratum désagréable sous un beau pays, s'étend sous chaque pouce de vie, se collant aux racines des choses en croissance. Pouah ! c'est détestable ! Je souhaite pouvoir être délivré [23].

La femme et la morale

C'est la femme qui sert d'intermédiaire entre l'artiste et la vie : Lawrence l'a cru dès sa première jeunesse [24]. Pas plus que du public, il ne saurait se passer d'elle : aussi est-ce par elle surtout qu'il souffre. Mais ayant un double rôle, elle cause une double souffrance.

---

19. Trespasser 108.
20. Cf. supra p. 70, n. 22 ; *Letters*, p. 7 : « The British public will stone me if ever it catches sight... ».
21. Cf. supra p. 108, n. 114.
22. E.T. 109 ; supra p. 100, n. 72.
23. CL. 62 (1910).
24. Cf. supra p. 59.

Elle est d'abord une compagne, une inspiratrice : « Une partie de ma nature a besoin de vous, profondément », écrit-il à Jessie... « Il est une partie de moi qui ne change jamais, et celle-là aura toujours besoin de vous. » De son premier roman, il lui dit « *I its creator, you its nurse* ». Elle est « l'enclume sur laquelle il s'est forgé ». Il se sent incapable d'écrire sans elle [25].

Mais la femme représente aussi la vie sexuelle : c'est par elle qu'on peut retrouver la « sagesse perdue » des perce-neige [26]. Si l'homme moderne est privé de la sainte simplicité, de la vision directe et naïve des choses, des jouissances physiques pures et sans mélange, l'artiste l'est aussi à plus forte raison. Revenir à l'animal comme Annable, comme George Saxton, c'est une abdication, un suicide. Rechercher l'âme sœur, c'est se livrer à une torture plus raffinée mais aussi cruelle. Véritables harpies, Miriam et Helena déchirent jusqu'aux moelles Paul Morel et Siegmund :

> La meilleure espèce de femmes, la plus intéressante, est la pire pour nous. D'instinct elles visent à supprimer en nous ce qui est grossier et animal. Et puis elles sont hypersensitives, raffinées un peu au-delà de l'humain. Nous, qui ne sommes pas plus grossiers qu'il ne faut, nous devenons leur instrument. La vie trouve son fondement en elles comme l'électricité dans la terre ; et nous leur prenons leur vie non actualisée, nous la transformons pour elles en lumière et en puissance. La femme ordinaire, seule, est une grande force potentielle, un accumulateur, si vous voulez, chargé à la source de la vie. En nous sa force devient évidente. Elle ne peut vivre sans nous, mais elle nous détruit. Ces femmes profondes, intéressantes, ne nous *veulent* pas ; elles veulent les fleurs de l'esprit qu'elles peuvent cueillir sur nous. Nous, en tant qu'hommes naturels, nous les dégradons plus ou moins, elles et leur amour pour nous ; c'est pourquoi elles détruisent l'homme naturel en nous, c'est-à-dire nous, entièrement [27].

Il faut à tout prix que Lawrence s'explique son échec, sa désillusion : tantôt il le fait en termes plus généraux [28], tantôt comme ici, il rattache son inquiétude à sa destinée de poète. Mais toujours, à ses désirs de comprendre se mêle un relent de haine ou tout au moins une irritation très perceptible. Et peut-être devons-nous en rapprocher son sadisme [29]. Il faut rappeler à

---

25. Cf. supra p. 116 ; E.T. 137, 141, 189, 152, 200.

26. Cf. supra p. 131, Wh.P. 198. Cyril semble bien y dire, sans que le reste du libre nous fasse croire qu'il en est très convaincu, que le développement de la conscience ne nous a rien fait perdre. En effet, Lawrence penche parfois vers cette croyance ; cf. infra p. 176.

27. Trespasser, 107-108. Pour Miriam et Paul, cf. S. & L. 195, 203, etc.

28. Cf. supra pp. 126, 130 et ss.

29. Cf. supra pp. 126, 139, 153, 167 et ss. Havelock Ellis dit à ce propos : *Studies in the Psychology of Sex*, vol. III, ch. 2, *Love and Pain*, 109. « The strong man is more apt to be tender than cruel, or at all events knows kow to restrain within bounds any impulse to cruelty ; the most extreme and elaborate forms of sadism... are more apt to be allied with a somewhat feminine organisation. » Et 172 « Pain acts as a sexual stimulant because it is the most powerful of all methods for arousing emotion ».

la femme l'animalité brutale et sanglante. Il faut la faire pleurer, pour la remettre en contact avec les profondes réalités de la vie instinctive, avec les émotions physiques, que la vie moderne, organisée et froide, élimine, affaiblit ou déguise. Il faut lui arracher l'aveu de sa présence charnelle, la faire sortir de son indifférence, serait-ce en la torturant. Il y a là une réaction d'enfant gâté qui, se sentant abandonné, se fait remarquer en griffant ou en mordant.

Un besoin constant d'émotions ou de sensations se traduit ici : l'artiste doit tout éprouver, il ne doit sacrifier aucune des possibilités de son être. S'il tend de toutes ses forces vers l'animalité, Lawrence ne se croit pas obligé d'abandonner la direction générale du progrès humain, la voie de la conscience et de la différenciation. Il ne veut pas revenir en arrière.

Like a beast with lower pleasures, like a beast with lower pains.

Il veut au contraire conserver et étendre sa conscience de civilisé, ne pas se laisser aller comme George Saxton. Paul Morel est poussé par le sentiment profond que sa destinée est quelque part plus avant dans le développement humain, dans un monde plus évolué que celui de Nottingham et d'Eastwood [30]. L'artiste est un être intense, dont la vie est *fierce experience* et *hot destruction* [31] ; éternel adolescent qui jamais ne s'arrête, il tient de l'homme fatal romantique, du Don Juan de Musset. Aussi nulle femme ne doit-elle espérer garder pour elle seule l'amour de cet homme. D'ailleurs le métier, la mission, ont leurs exigences, comportent leurs sacrifices : pour raconter l'aventure d'Helen, il faut devenir son amant [32]. Aussi *with should and ought* Lawrence n'a rien à voir : comment s'engager, alors qu'il ne peut savoir où va le pousser l'esprit ? [33]

La plus totale instabilité morale est le résultat logique, comme probablement la cause initiale, de cette théorie. Elle se manifeste surtout lorsque Lawrence, ayant atteint l'âge d'homme, semblerait devoir affermir ce moi encore fluide, toujours ondoyant et divers.

Apprenant par Jessie la présence d'Helen à Nottingham, il devient soudain, de *tender and wistful* qu'il était, *hard and flippant* [34]. Souvent Miriam voit en Paul Morel un enfant, instable, changeant, une feuille flottant au gré du vent ; et Lawrence cite,

---

30. S. & L. 353, 362.

31. Mod. Lov. 13.

32. Cf. supra p. 101.

33. Cf. supra 105 et n. 101 : « He had assumed the rights and the privileges of the « superman » ; he used to argue that as an exceptional man he met with exceptional difficulties and should be allowed a larger latitude of conduct ». Réponse de Jessie Chambers à la question n° 8. Cf. Appendice IV et E.T. 213-214.

34. Ms. II, 8. Cf. supra p. 103 ; cf. S. & L. 248.

en se l'appliquant, la dernière strophe de *Chanson d'automne* [35]. Il avoue son impuissance :

> Je suis forcé de fuir mes batailles. Je me bats un peu, puis je me sauve, puis je recommence. Vous êtes forte, vous, et vous savez combattre jusqu'au bout, mais moi, je suis forcé de fuir [36].

C'est en rêve qu'il prend ses décisions importantes :

> C'est une sensation horrible, que celle de ne pouvoir échapper à son ... son quoi ? son démon, sa destinée, quelque chose de ce genre [37].

Il raccompagne Jessie chez elle après une de leurs dernières rencontres, et s'écrie :

> Si au moins ce tram pouvait nous emporter [38].

Il accepterait que les rails prennent l'initiative : là se borne l'effort de sa volonté.

Pour expliquer à Jessie sa conduite auprès d'Helen, il lui fait lire, en 1910, *Sentimental Tommy* et *Tommy and Grizel* de Barrie : il est « exactement dans la même situation que Tommy » [39]. Il a en effet plus d'une affinité avec Barrie, lui aussi fils profondément dévoué à une mère désolée par la perte de son aîné, lui aussi enfant du peuple, issu d'un milieu puritain, et qui s'est, par son talent et son labeur, ouvert toutes les portes. C'est de toute évidence un aspect de sa propre nature, et du « tempérament artiste » en général, qu'a voulu peindre Barrie dans ce Tommy Sandys, espèce de gavroche écossais qui devient un romancier célèbre. Pourri de sentimentalité, il a perdu toute notion des limites du réel et de l'imaginaire. Il ne veut pas choisir : ce serait rétrécir son moi, détruire tout un monde de séduisantes possibilités. Cet incorrigible égoïste a la prétention de plaire à tout le monde. De là son attitude envers les femmes : d'accord avec chacune, toujours séduisant, il se laisse entraîner pour un rien à déclarer un amour presque toujours imaginaire. Chacune de ses amies, pendant qu'il est avec elle, est « la meilleure », la seule aimée [40]. C'est que son imagination l'emporte invariablement au-delà de toute mesure :

---

35. S. & L. 296. 422. Réponse de Jessie Chambers à la question n° 8 : cf. Appendice IV.
36. MS. 11, 10. Cf. E.T. 185.
37. CL. 97. Il s'agit ici de la rupture avec Louie.
38. E.T. 197.
39. E.T. 182.
40. De même Lawrence : cf. E.L. 90 et supra p. 111 et note 132 ; et 175 pour ce qu'il dit à Jessie. On aimerait savoir ce qu'il écrivait à Louie et à Helen ! Barbara Low nous a dit avoir reçu de lui, plus tard, des lettres charmantes, alors qu'à un autre correspondant et vers le même moment, il disait tout le mal qu'il pensait d'elle. Cela expliquerait beaucoup des malentendus entre ses proches !

> Le plus évident de ses traits était sa faculté de se mettre à la place d'autrui et d'y rester jusqu'à ce qu'il devienne quelqu'un d'autre ; son individualité consistait à n'en pas avoir [41].

Tommy fait souffrir la pratique et courageuse Grizel, qu'il aime, sans jamais être sûr que ce sentiment réel n'est pas aussi fantaisiste que les autres : sans doute était-ce là ce que Lawrence voulait faire comprendre à Jessie. De même que le héros de Barrie, il se rachète d'ailleurs par de charmantes qualités. Il a toute la séduction des irresponsables au tempérament imaginatif. Il concilie les contraires avec une facilité que lui envieraient les plus grands hommes d'action. Dès l'âge de dix-huit ans il rêvait de réunir autour de lui, dans une maison assez grande pour les contenir, tous ceux qui lui étaient chers. Jessie, pour une fois récalcitrante, suggéra qu'ils pourraient ne pas s'accorder : « Mais il écarta l'objection : tout irait bien, il en était sûr, et comme ce serait beau ! » [42]

Son imagination s'enflamme ainsi pour un rêve, et, pour peu qu'on l'écoute avec bienveillance, il est heureux. Sa mobilité, le don de sympathie qui lui permet d'extraire de tout et de chacun la moindre parcelle de beauté, en font un adorable compagnon, un délicieux ami, pourvu que l'on n'attende pas de lui une décision, une responsabilité. Sa séduction est son génie même, le don de « voir jusqu'à l'essentiel même de la vie » [43]. Il s'étonne d'abord de plaire aux femmes, n'ayant pas semble-t-il cette vigueur animale tant enviée à ses imaginaires rivaux. Mais il trouve l'explication : il a le don de les persuader « que le noir est vert ou pourpre ! » [44]. C'est un excellent acteur ; tous ses amis ont vanté son art d'imiter par une mimique irrésistible les ridicules, les traits saillants d'une personnalité. Signe de plus de ce talent d'observation, de cette pénétration intuitive qui sont à la base du don de plaire [45].

Trop sensitif, trop délicat pour le monde de l'action, voué à la souffrance s'il n'est pas protégé contre les heurts quotidiens, il possède en compensation les qualités des grands artistes : le sens des plus subtiles nuances du réel, inaperçues de natures plus communes ; l'imagination intuitive qui lui ouvre les caractères et attire autour de lui d'ardentes amitiés ; le don de l'illusion, qui supplée aux insuffisances de ce monde et qui apporte l'oubli des

---

41. *Sentimental Tommy*, ch. XVII, p. 189.

42. Réponse de Jessie Chambers à la question n° 8, cf. Appendice IV. Cf. aussi S. & L. 193.

43. Ms. I, 56. Jessie le voyant assis dans la cuisine de la ferme, se dit tout à coup : « Why — he sees into the very essence of life. That's what genius is ».

44. A Mod. Lov. 32. Cf. *Shades of Spring*, Prus. Off. 168).

45. Réponse de Jessie Chambers à la question n° 4 : « Lawrence was an excellent mimic ».Il adorait jouer des « charades ». Cf. E.T. 42. En ce qui concerne l'aptitude à «jouer un rôle » au lieu de vivre, voir Wh.P. 175.

peines. Il ouvre toutes grandes aux siens les portes du rêve, explore avec eux le royaume, illimité et sans autre loi que le désir, des espérances et des possibilités. Peter Pan avec sa flûte n'est qu'un magicien de salon auprès de cet enchanteur.

L'aspect réaliste

Cependant, auprès de sa mère, travailleuse inlassable et nature courageuse, Lawrence a appris à faire face aux réalités. Il peut au besoin faire preuve d'acharnement dans la poursuite d'un but essentiel. Si l'on tient compte de sa santé délicate, on comprend qu'il ne faut pas sous-estimer l'effort continu qu'il a fait pour avancer dans ce monde où il faut passer des examens, étudier, enseigner, construire une œuvre à force de se creuser la cervelle et de gâcher du papier. Sa nature présente tout un aspect d'obstination et de réalisme que Jessie Chambers et lui s'accordent à rattacher à l'influence maternelle. Si le plus souvent, avec son amie, il se laisse aller à rêver, il se souvient aussi des froides et pratiques leçons de sa mère : toutes nos actions sont inspirées par l'amour-propre ou l'intérêt (*self-interest*) [46] ; l'amour le plus passionné ne dure pas : *Small showers last long*, dit Mrs Lawrence [47]. Si cette humeur le prend, Jessie tremble devant ses sarcasmes. Elle n'ose pas le prier de lui relire ces vers de Shakespeare :

> *Let me not to the marriage of true minds*
> *Admit impediments...*

de peur de lui entendre dire d'un ton glacial qu'elle connaît bien : « *But* are *we true minds ?* » [48]. Voilà bien le même Bert qui, avec l'*Andrea del Sarto* de Browning, est persuadé que l'homme se fait seul, à force de farouche énergie ; donc que lui Lawrence, ne doit rien à personne :

> *Besides, incentives come from the soul's self;*
> *The rest avail not...* [49]

L'esprit critique, chez ce puritain, ne va pas sans orgueil ; il lui permet toutefois d'entrevoir de temps en temps ce qui lui manque. A George qui se contente d'espérer que la vie décidera bientôt pour lui de sa destinée, Cyril donne le conseil de « faire arriver quelque chose ». De même que Siegmund, George ne possède pas assez « la froide intelligence qui règle et écono-

46. Ms. I, 63-64.
47. Ib. 58 : « Pluie fine dure longtemps ».
48. Ib. : « Que je n'admette pas d'empêchements au mariage d'âmes vraies ».
49. Ms. I, 64. Cf. pour cet aspect pratique de D.H.L. et de sa mère, S. & L. 97, 154, etc.

mise »[50]. Lawrence n'en est certes pas dépourvu. Mais il est à lui seul incapable de l'effort de volonté nécessaire pour en appliquer les décrets. Incapacité peut-être due à sa santé, puisque dans le monde de l'action il sait au besoin tenir sa place ; ses études, son enseignement, l'ont montré[51] : mais au prix de quels efforts, ses récriminations le disent assez[52].

Talent et intelligence à part, la mobilité et la faiblesse restent donc ses traits les plus caractéristiques. C'est bien sous ce jour qu'il s'est dépeint dans *Sons and Lovers,* partagé entre sa mère et Miriam, flottant de l'une à l'autre, son cœur saignant à chaque blessure qu'il leur inflige. Il veut laisser coexister tous ses amours, tous ses « moi », même incompatibles, au risque de voir son être se déchirer dans l'atroce conflit. Il brûle la chandelle par les deux bouts, indifférent à sa ruine imminente. Une belle image qui l'a obsédé exprime cet état d'âme : celle d'un arbre qui, se sentant mourir, se charge de fleurs comme dans un suprême effort pour se survivre[53]. Peu importe que la vie soit brève, pourvu qu'elle soit intense. Paul Morel repousse farouchement l'idée du bonheur que lui tend désespérément sa mère anxieuse :

> Des combats de ce genre avaient souvent lieu entre elle et son fils : elle semblait lutter pour la vie même de Paul contre la volonté qu'il avait de mourir... A ce compte-là elle savait qu'il ne vivrait pas. Il avait cette poignante insouciance à l'égard de soi-même, de ses souffrances et de sa vie, qui est *une forme lente du suicide*[54].

Nous avons vu Lawrence plongé par la mort de sa mère et ses déceptions amoureuses dans un désespoir qui aboutit à une très grave maladie, à la menace d'une mort prématurée[55]. Nous avons vu son œuvre hantée par la pensée du suicide[56]. Il lui reste bien un Dieu, mais qui ne peut guère le réconforter :

> Il reste toujours un Dieu, mais non un Dieu personnel ; une vaste impulsion qui luit faiblement et avance en ondoyant vers un but, je ne sais lequel, sans considération aucune pour les petits individus, mais considérant seulement l'humanité. Quand nous mourons, tels des gouttes de pluie qui retombent dans la mer, nous retombons dans l'immense mer luisante de la vie non organisée que nous nommons Dieu. Nous nous perdons en tant qu'individus, mais nous comptons dans le tout[57].

---

50. Tresp. 107.
51. Cf. supra p. 89 et ss. pour l'enseignement. Pour les études, cf. supra pp. 31, 65 et ss.
52. Cf. supra p. 88 et ss. ; 107 et ss.
53. Tresp. 107, Wh.P. 320.
54. S. & L. 258. Cf. Mod. Lov. 34-35 « Life is beautiful, so long as it is consuming you », etc.
55. Cf. supra pp. 111 et ss.
56. Cf. supra pp. 147 et ss.
57. E.L. 86 : lettre du 9 avril 1911.

Tout ce que l'individu peut attendre de ce Dieu, c'est une fugitive sensation de bonheur s'il se trouve en harmonie avec le vague dessein général qui mène le monde[58]. Or le plus souvent Lawrence se sent isolé, incapable de se mettre au rythme de l'humanité. La sensualité est en effet l'expression de Dieu, de la Vie, chez les êtres vivants :

> Je pense que le chaud contact d'un tendre corps contient davantage qu'une prière. Je prierai avec des baisers [59].

Mais il a fait avec trois femmes déjà « *the great experiment of sex* »[60]. Il n'a pas trouvé ce qu'il cherchait. Seule une femme peut le lui donner. Mais elles sont trop perverses ; elles s'obstinent à n'aimer en lui que ce qu'il a de meilleur et méprise le plus : son intelligence, sa rayonnante personnalité. Elles attachent moins d'importance que lui à ce qu'il tremble de ne pas avoir : la vigueur physique. Sait-il bien lui-même ce qu'il demande à la femme ?

> Sûrement, sûrement, quelqu'un pourrait lui donner suffisamment du philtre de la vie pour arrêter l'insatiable désir qui le torturait, le tiraillait de-ci, de-là, de quoi le satisfaire pour un temps, de quoi le griser jusqu'à ce qu'il puisse rire du rire cristallin de l'étoile, et se baigner dans le flot descendant du crépuscule comme un enfant nu dans le ressac, embrassant les vagues et les frappant et répondant à leurs furieux coups de griffe tantôt par un éclat de rire, tantôt par des halètements de douleur [61].

Voilà encore une forme plus subtile du refus de vivre, de cette crainte de la marche sans fin vers l'inconnu, qui fait chez lui pendant à l'amour de la vie intense, dangereuse, et destructrice. C'est la Mère, la source de toute vie, que Lawrence, sans le savoir encore, cherche dans la femme. Il veut jouer comme un enfant au soleil d'un amour protecteur qui maintienne autour de lui le chaud contact du réel, et qui, adoucissant pour lui les cahots de l'existence, le préserve des cruelles décisions. Il est prêt à s'embarquer désespérément dans la première aventure qui semble devoir lui assurer ce bonheur, tout en lui offrant la perspective d'une existence passionnée capable de nourrir son besoin d'émotions.

---

58. Cf. S. & L. 353, 3e paragraphe.
59. Wh.P. 131.
60. Ms. II, 10.
61. Mod. Lov., 259.

LIVRE II

L'ÉTRANGER, 1912-1919

CHAPITRE PREMIER

LA VIE NOUVELLE : 1912-1914

> I suppose a passionate people is of necessity unhappy : because passion is an instrument, a means ; and to mistake the means for the end is to leave oneself at last empty.
>
> D.H.L. *English Review*,
> (September 1913, vol. IV, p. 212)

La fuite avec Frieda von Richthofen : *tactique de Lawrence, hésitations de Frieda ; Lawrence temporise à son tour : la majesté du mariage.*

Chronologie rapide *jusqu'en juillet 1914.*

L'expérience amoureuse : *lune de miel ; difficultés et différences ; les enfants ; la guerre ; causes ; querelles conjugales dans* New Eve and Old Adam ; *égoïsmes en lutte ; le thème de l'impuissance sexuelle ; Lawrence aspire au calme ; il ne peut se passer d'une femme ; le moi et l'amour ; expérience mystique, résistance du moi devant l'anéantissement. Explication psychologique à cette résistance. La société et l'amour ; le culte du moment et de la chair ; la haine entre les amants. Rythme de la vie amoureuse et fatalité interne des caractères.*

La formation des idées et des thèmes : *bonheur en Italie ; activité littéraire ; relations sociales ; leur nécessité, leur impossibilité ; Lawrence et le désir de rentrer dans la société. Pourquoi il aime l'Italie ; il n'y sent pas la réprobation morale.*

Les idées et la mission : *individualisme, anti-intellectualisme :* l'Avant-propos *: psychologie et morale ; la Charité et la Loi ; Dieu, la Femme, l'Homme et le Verbe ; explication de* Sons and Lovers, *sources personnelles de ces idées ; équilibre insta-*

ble ; le caractère féminin : Rose of All the World. *Images de lumière et d'ombre, être et non être.*

Conception de l'œuvre nouvelle : *avertissements de Garnett ; le prophète et sa mission. Solitude et persécution.*

Les rapides événements qui entraînent Lawrence loin de son pays natal et de son passé, pour lui faire commencer, le 25 juin 1912, sa vie nouvelle avec Emma Maria Frieda von Richthofen, appellent une analyse aussi claire que possible. La Correspondance permet d'entrevoir la vérité ; les Mémoires de Mrs Lawrence en disent une partie ; les lettres qui y sont publiées nous aideront à reconstituer l'ordre chronologique des faits principaux, et à souligner ainsi l'attitude des deux protagonistes de ce drame.

La fuite avec Frieda von Richthofen

Au début de 1912, Lawrence demeurait sombre et désespéré [1]. Désirant changer d'idées, il songeait à demander un lectorat dans une université allemande. Il alla se renseigner auprès de son ancien maître, le Professeur Ernest Weekley de Nottingham University College. Celui-ci l'invita à déjeuner, dans la seconde quinzaine de mars. Lawrence refusa ; Mrs Weekley lui écrivit, insistant pour qu'il acceptât. Ce fut elle qui le reçut, une demi-heure avant le repas. Elle tenait évidemment à connaître cet écrivain qui faisait déjà parler de lui. Ils se sentirent tout de suite rapprochés par une communauté de points de vue. Bientôt il lui écrivait : « Vous êtes la femme la plus merveilleuse de toute l'Angleterre » [2]. Le 17 avril il se confiait à Edward Garnett : « Elle est épatante, c'est la plus belle femme que j'aie jamais vue... elle est splendide... c'est une femme pour toute la vie. » [3]

Les visites se multiplièrent, puis les excursions dans la campagne avec les deux fillettes de Mrs Weekley. Au cours d'une de ces promenades elle se rendit compte qu'elle aimait cet homme maigre aux longues jambes et aux mouvements précis, qui était capable de l'oublier tout à fait pour jouer avec ses enfants [4]. Aussi un dimanche, en l'absence de son mari, elle l'invita à passer la nuit avec elle.

> « Non, répondit-il, je ne passerai pas la nuit sous le toit de votre mari en son absence. Vous allez lui dire la vérité et nous partirons ensemble, parce que je vous aime [5]. »

1. E.T. 199, 200, 213.
2. Not I..., 4. « You are the most wonderful woman in all England. »
3. CL. 107-108.
4. Not I..., 4, 5.
5. Ib. 5.

Mrs Weekley aurait alors quitté son foyer le lendemain, emmenant les fillettes à Londres chez leurs grand'parents et laissant son fils à la maison[6]. Les lettres de Lawrence apportent quelques utiles précisions. Le 23 avril il demande à Garnett de les recevoir tous deux ; Mrs Weekley doit partir pour l'Allemagne le 4 mai pour assister au Jubilé de son père. Ils passent chez Garnett le *week-end* des 27-28 ; rentrée à Nottingham le 29, Mrs Weekley va tout dire à son mari; elle quitte l'Angleterre le vendredi 3 mai, avec Lawrence[7].

Il a onze livres sterling en poche ; on lui en doit vingt-cinq[8]. Le reste de sa fortune n'est qu'espérances, articles ou contes écrits ou en projet, et son grand roman de *Paul Morel*, à peu près terminé. Il ne sait pas ce qui l'attend à Metz, chez les parents de Mrs Weekley. Cependant Jessie Chambers l'avait trouvé, depuis quelque temps, plus normal, moins triste, mais taciturne et réservé avec elle et les siens[9]. Il est clair que son désespoir a fait place à une nouvelle confiance dans la vie.

Celle qui la lui inspire est une beauté germanique d'un type rare en Angleterre : cheveux blonds de lin, yeux verts qui se ferment à demi dans un regard félin à la fois direct, pénétrant et dissimulé ; formes plantureuses, épaules fières, visage relevé d'un air de défi. Ce profil de lionne, ces manières hautaines, une certaine franchise brutale et passionnée, séduisent Lawrence et lui font oublier qu'il ignore à peu près tout de cette femme. Il sait qu'elle est d'origine prussienne, « fille du baron von Richthofen, de l'ancienne et fameuse maison de Richthofen »[10] ; qu'elle a trente et un ans, trois enfants, un mari envers qui il est lui-même lié par une certaine reconnaissance, et dont la position est bien plus assurée que la sienne.

Mrs Weekley a grandi à Metz dans un milieu aristocratique et militaire. Le couvent lorrain où elle a été élevée n'a pas dompté ce jeune animal bruyant et sauvage. Beaucoup plus que par l'école détestée, son caractère a été marqué par des influences totalement étrangères à celles qu'a subies Lawrence : la vie libre et joyeuse dans le grand jardin de son père, l'amitié des officiers de la garnison, les espièglerie pratiquées envers les soldats avec ses sœurs Johanna et Else, la société de garçons de son âge, bien plus

6. Ib. 5-6.

7. Ib. 9-10 ; CL. 109-110 ; cf. *Daily Mail*, Monday Oct. 20, 1913, p. 4. Col. 4 : « Mrs Weekley went to Germany to celebrate her father's « Jubilee » in the Government service ».

8. Not I..., 10.

9. E.T. 214.

10. CL. 107. Cf. le portrait de Paula Moest, *New Eve and Old Adam*, in A Mod. Lov. 132, 138, etc. Harry T. Moore a précisé les origines de cette famille de petite noblesse, du nom de Schmidt, appauvrie par une spéculation du grand'père de Frieda sur la betterave sucrière : Int. H. 155 et suiv.

satisfaisante que celle des femmes. Un caporal qui comptait avec impatience les jours le séparant encore de sa libération, l'a confirmée tout enfant dans une espèce de révolte encore sourde contre l'ordre social, symbolisé, dans cette province conquise, par l'ordre militaire. L'adolescence l'a laissée insatisfaite, elle attend quelque chose de vague qui vienne combler le vide d'une existence trop libre [11].

Son mariage avec un professeur anglais, homme digne, bien connu pour ses travaux d'érudition, aimé de tous ses collègues, l'a transplantée à dix-huit ans dans Nottingham, ville commerçante et industrielle, dans un milieu étroitement puritain. Quel changement après la vie large d'une famille qui, bien qu'appauvrie, menait en pays conquis l'existence des triomphateurs et des maîtres, administrateurs allemands, grands seigneurs lorrains, chasseurs de femmes et de sangliers [12].

Comment prévoir la tristesse de la ville des Midlands, les petites maisons toutes pareilles, les interminables dimanches?

Si l'on en croit les bavardages de Mrs Luhan [13], d'ailleurs confirmés par la correspondance de Lawrence, Mrs Weekley avait trouvé des compensations, parfois sur place, et surtout pendant des vacances annuelles en Allemagne qui lui donnaient amplement l'occasion de satisfaire son besoin de plaisir. Cependant, sous l'influence d'un psychanalyste, l'un de ses amants allemands, Otto Gross, qu'elle désigne sous le nom d'Octavio, elle commençait à se rendre compte que sa vie n'était qu'une forme vide sans rapport avec sa nature profonde [14].

Frieda von Richthofen n'était pas faite pour se plier à la vie étriquée de la province anglaise. Capable de générosité et de tendresse, de pitié pour les souffrances qu'infligerait sa conduite, les rigueurs du sens moral tel que l'entend le commun des mortels étaient étrangères à cette nature impulsive. Il n'y avait rien en elle d'étroit ni de conventionnel. Lawrence lui plaisait : elle allait donc en faire son amant. Mais cet être bizarre refusait, exigeant qu'elle avouât à son mari ses infidélités passées et qu'elle s'engageât définitivement envers lui :

---

11. Not I..., 34-36.

12. Pour le mariage, qui date de 1899 : cf. *Daily Mail*, Monday Oct. 20, 1913, p. 4, col. 4 .Cf. Rw, 53-54 pour les femmes ; les chasseurs de sangliers sont les *Fossiles* de François de Curel.

13. Lorenzo in Taos, 103-104. On est bien forcé de la croire quand on lit dans *Love among the Haystacks* l'esquisse intitulée *Once* . « Tout ce qu'écrivait Lawrence était réellement arrivé », nous a dit un jour Frieda. Cf. aussi Carswell, S.P., 8. Il faut d'ailleurs bien se rappeler que Mabel Luhan doit tenir ses informations soit de Lawrence, soit de Frieda, soit d'Esther Andrews. Voir CL., 122, 123, et surtout 124, 125.

14. Not I..., 3 ; F.L., M. & C., 89. Au sujet d'Otto Gross, cf. R. Hoops, *Der Einfluss der Psychoanalyse auf die Englische Literatur*, 73.

J'eus peur. Je savais que ce serait une chose terrible pour mon mari, qui m'avait toujours fait confiance [15].

Elle se débattait contre l'empire que prenait sur elle ce jeune écrivain dont la franchise frisait l'impudence, et qui lisait jusqu'au fond de son âme, pénétrait son profond mécontentement de femme habituée à jouer avec les hommes [16]. Fallait-il, pour suivre sa carrière encore incertaine, sacrifier une existence confortable, le bonheur d'avoir auprès d'elle ses trois enfants ? Il semble que Mrs Weekley ait tout d'abord cru pouvoir se contenter d'une brève escapade avec Lawrence [17].

Celui-ci ne l'entendait pas ainsi. Il se trouvait enfin devant la femme de ses rêves : belle, généreuse de son corps, ignorant les inhibitions provoquées chez une Miriam ou une Helena par l'exubérance de la vie spirituelle ou la pression de la moralité courante, elle savait faire les avances, prendre l'initiative en amour. De plus c'était une *lady*, fille d'un baron, descendante d'une noble famille ; et une étrangère, ce qui permettait au fils du mineur de franchir plus hardiment la barrière des castes ; il est douteux qu'il eût su la traverser auprès d'une femme de l'aristocratie anglaise [18]. Qui sait quel poids ces considérations sociales purent avoir dans la décision de Lawrence ? Jamais il ne pourra s'empêcher de parler des origines aristocratiques de sa femme [19].

D'autres auraient pu s'arrêter devant des scrupules de conscience ou des considérations pratiques. Comment, de quoi vivraient-ils ? que ferait le mari ? Il écarte tout cela. Qu'elle annonce à Weekley une décision qu'elle n'a pas encore prise : on réfléchira ensuite, lorsque l'irrémédiable sera fait.

Ils arrivent à Metz le 4 mai ; Frieda n'a rien dit à personne [20] ; la maison de ses parents est pleine d'invités : elle descend au même hôtel que Lawrence ; seules ses sœurs sont dans le secret. Mais l'Anglais, pris pour un espion, est menacé d'arrestation : il faut faire agir le Baron, et lui dire la vérité. Les Richthofen essayent de dissuader leur fille de briser sa vie pour un pauvre diable d'écrivain qui n'a pas même de quoi lui acheter des souliers [21]. On veut qu'elle retourne à son mari ; elle parle de rentrer à Nottingham ; elle appelle son amant « Mr Lawrence » [22].

---

15. Not I..., 5.
16. Not I..., 4, 5 ; S.P., 9.
17. Ce qui suit le montre assez. Voir aussi Lorenzo in Taos, 104 ; S.P., 8-9.
18. Cf. Rw, 15, 25, 27, etc. et infra n. 106.
19. Cf. supra pp. 63, 107 et 55; cf. J. M. Murry, *Between Two Worlds*, 292. Cl. 107, 115, 124-125, 245, etc. *Savage Pilgrimage*, 4.
20. Not I... 6.
21. Not I... 7, 8. CL.114, 133, 137.
22. Not I... 11-12, 13.

Il adopte une tactique fort simple : la soustraire le plus possible aux influences familiales, l'empêcher au besoin de lire son courrier [23] ; la convertir à la franchise. Il écrit au mari [24] ; il éclate contre l'équivoque de leur situation :

> Plus de déshonneur, plus de mensonges. Qu'ils fassent toutes leurs sottises, mais plus de subterfuges, de mensonges, de saletés, de crainte. Il me semble que tout cela va m'étrangler. Qu'est-ce, sinon perpétuel atermoiement ? Non, je ne puis l'endurer parce que c'est mal. Je vous aime. Affrontons, faisons n'importe quoi, supportons tout, mais je ne puis souffrir de ramper ainsi sous la boue... Je resterai à Metz jusqu'à ce que vous ayez reçu la réponse d'Ernest à la vérité... Vous êtes propre, mais vous vous salissez les pieds... Si je ne vous aimais pas, vos mensonges ne me feraient rien [25].

Il s'éloigne de Metz, attend Frieda à Trèves [26] ; elle y vient, mais presque aussitôt il s'en va dans la Prusse Rhénane, à Waldbröl chez des cousins par alliance. Que s'est-il passé entre eux à Trèves ? Lawrence détruit sa première lettre de Waldbröl, qui pourrait blesser Frieda. En route, cependant, à Hennef sur la Sieg, il avait maîtrisé sa colère et ses doutes :

> Je sais que je n'aime que vous. Le reste n'est rien. Et la vie auprès de vous ne promet que richesses. Maintenant je sais [27].

Frieda semble à peu près décidée [28] ; elle se prépare à partir pour Munich où il ira la rejoindre [29]. Mais tant de choses restent vagues : son mari voudra-t-il divorcer ? Lawrence l'espère ; plus

---

23. Not I... 14 : « Remember you are to be my wife, see that they don't send you any letters, *or only under cover to me* ».

24. Not I... 13 : Il charge F. d'envoyer la lettre ou d'en écrire une dans le même sens. Cette lettre, reçue par E. Weekley, le 10 mai 1912 (cf. M & C 162), et lue devant la Cour de Divorce, a été résumée par les journaux. Les passages suivants sont extraits du *News of the World*, 19 oct. 1913, et du *Daily Mail*, 20 oct. 1913 : « Mrs. Weekley will have told you everything, but you do not suffer alone. There are three of us, although I do not compare my sufferings with what yours must be. It is really torture to be in this position. I am here as a distant friend, and you can imagine the thousand lies it all entails. Mrs Weekley hates it, but it had to be. I love your wife, and she loves me. I am not frivolous or impertinent. Mrs Weekley is afraid of being stunted and not allowed to grow, so she must live her own life. Women in their natures are like giantesses ; they will break through everything and go on with their own lives...

Don't curse my impudence in writing to you ; in this hour we are only single men. However you think of me, the situation still remains. I almost burst my heart in trying to think what will be the best. At any rate we ought to be fair to ourselves. Mrs Weekley must live largely and abundantly ; it is her nature. To me it means the future. I feel as if my effort to live was all for her. Cannot we all forgive something ? »

25. Not I..., 13.

26. 8-12 mai : CL. 114-115, 125. Not I... 14-17.

27. Not I... 20 ; 18 : cf. le poème *Bei Hennef*, C.P. 203.

28. A peu près seulement : cf. Not I... 24 : « Now I shall do as I like, *because you are not certain* ».

29. Elle y va vers le 17-18. Cf. Not I... 28 : « Write to me quick from Munich ». Cette lettre est du vendredi 17 ; p. 21 : « Soon we will go to Munich ». Cette lettre, datée *Mitwtoch*, ne peut être que du mercredi 15.

tard, on croit qu'il n'acceptera qu'une séparation de corps. Il n'envisagera sérieusement le divorce qu'en décembre [30].

Où s'installeront-ils ? Alfred Weber leur offre son appartement près de Munich ; ils peuvent emprunter de l'argent [31]. L'âme plébéienne de Lawrence se révolte : il faut assurer plus fermement l'avenir, d'autant plus que naît la crainte (pour lui, c'est presque un espoir) d'une grossesse de Frieda [32].

Il faut attendre, ne rien gâter par trop de précipitation. Lawrence envisage gravement ses responsabilités. Ils doivent se reposer après ces épreuves, fonder leur « mariage » sur de solides assises ; le bon sens y sera le compagnon de l'amour [33].

La majesté de l'occasion l'accable soudain : avant de s'unir pour toujours à Frieda, il désire une espèce de veillée d'armes ; il se conduit comme une fiancée qui tremble devant l'autel et n'ose pas dire oui [34]. On dirait qu'il cherche des excuses, qu'il n'est plus sûr de lui : tous deux sont fatigués, doivent se remettre ; il ne faut pas risquer de commencer leur vie commune par un fiasco ou une querelle [35].

Frieda s'impatiente, ne comprend plus ; peut-être veut-elle piquer la jalousie de cet étrange amant, lorsqu'elle lui parle d'un rival, H... Lawrence ne s'émeut d'abord pas :

> « Si vous désirez H..., ou un autre, prenez-le. Moi, je ne veux personne jusqu'à ce que je vous aie revue. Toutes les natures ne se ressemblent pas. Mais je ne crois pas que même vous, vous soyez votre meilleur « vous » lorsque vous faites usage de H... comme d'une dose de morphine. C'est à peu près tout ce qu'il est pour vous... [36]. »

Il est tout de même jaloux : il est difficile de défier jusqu'au bout les conventions. Il répond, mais sans grand enthousiasme, que sa cousine l'aime de plus en plus [37].

Il lui tarde d'ailleurs d'arriver à l'état honorable et permanent de mariage. Il rêve d'une union féconde, claire et digne, qui soit la plus grande chose de sa vie [38].

> Nous pouvons nous attendre, religieusement... Quand je vous aurai rejointe, rien d'extérieur ne nous séparera plus... Désormais, dignité dans nos mouvements et nos arrangements, pas de tripotages ni de fourberies... C'est un mariage, pas une rencontre [39]...

30. Not I... 21, 23 ; Letters, 39-40, 42, 44, 85.
31. Not I... 24.
32. Not I... 21.
33. Not I... 24.
34. Not I... 21, 22, 23.
35. Ib. 17 : « *We'll never fight with each other*, always help ». Cf. aussi 24, 25, etc.
36. Not I... 25.
37. Il le croit d'ailleurs : cf. CL. 125. Not I... 19, 27.
38. Not I... 27 : « We are going to be married, respectable people later on ». Cf. 21, 22.
39. Not I... 24, 26.

Sa sexualité tourmentée connaît enfin le calme de la certitude amoureuse. Il s'attend à mener une vie pleine de grandeur, ou tout au moins de vertu [40].

Ces lettres quotidiennes, conservées par les soins de Frau von Richthofen, s'arrêtent le 17 mai, avec le départ de Frieda pour Munich. Les autres ont dû se perdre. Une semaine plus tard commence la « lune de miel » ; Lawrence arrive à Munich le 24 [41], et le 25 ils partent pour Beuerberg sur l'Isar. Dès lors l'histoire de leur vie transparaît dans la suite de poèmes *Look, We Have Come Through !* et dans les lettres de Lawrence. Notre rôle dans ce chapitre se bornera à donner un rapide résumé de leurs mouvements, et à dégager la formation des sentiments et des idées qui conduisent l'écrivain à formuler la « philosophie » des œuvres postérieures à 1912.

Chronologie : 1912-1914

Après huit jours à Beuerberg et six semaines environ à Icking près de Munich dans un appartement que leur avait prêté le professeur Alfred Weber, Lawrence et Frieda, accompagnés sur une partie du chemin par David Garnett et son ami Harold Hobson, remontent l'Isar, s'arrêtent quelques jours à Mayrhofen près d'Innsbrück, puis franchissent le Brenner au début de septembre. Ils restent un mois à Riva, à l'extrémité autrichienne du lac de Garde, puis s'installent pour l'hiver à la villa Igéa, à Gargnano sur le lac [42]. Au printemps, ils songent à revenir en Angleterre pour négocier le divorce, voir les enfants, et tenter d'en obtenir la garde [43].

A la mi-avril, ils vont d'abord habiter, à Irschenhausen en Bavière, un chalet appartenant à la sœur aînée de Frieda, Else Jaffe ; ils sont en Angleterre le 21 juin, chez Edward Garnett ; Frieda se voyant refuser la permission de voir ses enfants, ils séjournent à Broadstairs jusqu'à la fin de juillet [44]. Ils se font de nouveaux amis : Edward Marsh, qui a publié un poème de Lawrence dans *Georgian Poetry*, et qui les présente à Herbert et Lady Cynthia Asquith, fils et belle fille du premier ministre ; à W. H. Davies, à plusieurs autres poètes contemporains. Déjà Lawrence avait correspondu avec Katherine Mansfield ; celle-ci vient de se mettre en ménage avec J. M. Murry. Les deux couples font connaissance, et se lient vite d'amitié, leur sympathie mutuelle étant accrue par l'analogie de leur situation irrégulière [45].

---

40. Ib. 22, 24.
41. E.L. 109.
42. CL. 127-128, 129-130, 138, 140, 141, 142, 146-14 . *Not I...* 31, 55.
43. CL. 175-176, 181-184.
44. L. 116-117 ; CL. 209, 210, 212, 217. *Not I...* 61.
45. Not I... 61-62 ; CL. 150, 211 ; L. 130 ; CL. 181, 184, 214. J. M. Murry, *Between Two Worlds*, 261.

Les Lawrence retournent en Bavière ; au milieu de septembre, tandis que Frieda reste encore auprès des siens, il part seul, à pied, pour l'Italie par la Suisse, allant de Constance à Lugano et Milan [46]. La tradition des grands romantiques les attire vers Livourne et le Golfe de la Spezia. Ils s'y retrouvent et s'installent à Lerici fin septembre [47], pour y rester jusqu'au 8 juin 1914 et rentrer séparément en Angleterre, elle via Baden Baden, lui à pied par les Alpes suisses et françaises. Arrivés à Londres en juillet, ils se marient le 13, le divorce, prononcé le 18 octobre 1913, ayant été définitivement confirmé le 27 avril [48].

Ni la vie ni l'œuvre de Lawrence ne peuvent se comprendre désormais si l'on ne connaît l'histoire intime de son « mariage », qu'il n'a d'ailleurs nullement essayé de cacher. Sa sincérité, que certains pourront trouver excessive, nous oblige à considérer de près une expérience amoureuse qui colore toute la conception lawrencienne de l'existence.

A Beuerberg, dans le haut pays bavarois, ce sont huit jours de vie idyllique. Lawrence se grise de nouveautés : fleurs encore inconnues de lui, vert jade des torrents, un mystère joué par des paysans, promenades à deux, tout est ravissement. Les jeux les plus puérils lui semblent divins :

> Un jour nous sommes allés dans la montagne, et, mettant à nos orteils les bagues de Frieda, nous avons plongé nos pieds sous l'eau vert pâle, pour voir de quoi elles avaient l'air [49].

Les premières lettres écrites à Icking respirent le bonheur total, la confiance dans la vie, l'amour sûr de soi, sans réserve :

> J'aime tant Frieda que je ne tiens pas à en parler. Je n'avais jamais su ce que c'était que l'amour... Le monde est merveilleux et beau et bon, au-delà de la plus folle imagination. Jamais, jamais auparavant on ne pouvait concevoir ce que c'est que l'amour, jamais. La vie peut être grandiose, toute divine [50].

Cet amour a deux faces : c'est d'abord un sentiment d'union si parfaite qu'elle dépasse les désirs charnels : « Je suis si heureuse que je n'ai même pas envie de t'embrasser », s'écrie Frieda [51]. Mais surtout c'est une jouissance impudique et sauvage de toutes les possibilités de la chair. Jamais encore Lawrence n'a vécu ainsi dans l'intimité constante d'un corps de femme : la révélation est

---

46. Twilight in Italy, 165-224. CL. 224.

47. CL. 219-221, 227.

48. CL. 282, 286, 287. *The Daily Telegraph*, Saturday October 18, 1913, p. 5 : « Official cause list for to-day, Probate, Divorce and Admiralty Division. » *The Times*, April 28, 1914, p. 3, col. 3. Cf. *Daily Mail* et *News of the World* (supra n. 24).

49. CL. 129-130, 127-130.

50. CL. 130.

51. CL. 129. Cf. la seconde moitié du poème « *First Morning* », CP. 204.

telle, qu'il éprouve le besoin de montrer à ses correspondants sa maîtresse en chemise de nuit, de décrire pour eux, et dans ses poèmes, cette beauté teutonique à la Rubens, ces seins déjà ballants [52]. Il s'étonne de se trouver aussi sensuel, plongé tout-à-coup dans un *Hinterland der Seele* où il ne reconnaît pas sa nature de sage Anglais : il souhaite que ses compatriotes imitent son exemple [53]. Le poème *Frohnleichnam* exprime l'audacieuse impudeur de leur amour, d'une passion physique triomphante en dépit des difficultés, qui s'affirme dans une répudiation totale du monde social, et qui a peut-être besoin de puissantes excitations rituelles et à demi blasphématoires pour se manifester pleinement [54].

Mais au milieu de cette griserie sonne bientôt une note discordante. Avant la fin de juin il a découvert que « la vraie tragédie est la guerre intime qui se livre entre ceux qui s'aiment, une guerre fertile en connaissance et en... » [55].

Pourquoi la guerre ? D'abord parce qu'il n'est pas un homme libre, capable de s'abandonner tout entier à son amour ; la première nuit le lui a rappelé :

> La nuit a été un fiasco
> mais pourquoi pas ?
>
> Dans les ténèbres,
> avec la pâle aurore grouillant à la fenêtre
> à travers le sombre encadrement,
> je n'ai pas pu être libre,
> me libérer du passé, de ces autres ....
> et notre amour fut une chose confuse
> il s'y mêla de l'horreur,
> vous vous êtes détournée de moi [56].

Qui sont « ces autres » ? Ceux et celles qui ont déjà troublé ses rêves, halluciné sa poésie et ses romans ? sa mère, Jessie, Helen, Louie, « Siegmund », le mari et les amants de sa maîtresse ? [57]. Pour un être à l'organisation psychique aussi délicate, il est facile à ces fantômes de s'interposer entre lui et son désir. Aussi souhaite-t-il un anéantissement plus profond que la mort [58]. Il rêve tout

---

52. CL. 132. CP. 217 : *Gloire de Dijon*. Cf. aussi *Once* : L.A.H., 85-86, 89.

53. CL. 132.

54. CP. 209. Ce titre veut dire : *Fête-Dieu*, en anglais *Corpus Christi*. Il s'agit du corps de l'amant.

55. CL. 132 : Pourquoi les points de suspension ? Lawrence veut-il dire « *hate* » ?

56. CP. 204.

57. Cf. supra pp. 107, 115, 138. Et Not I... 17 : « I dreamed Ernest was frantically, furiously wild with me — I won't tell you the details — and then he calmed down, and I had to comfort him ».

58. CP. 205 : « *And oh, that the man I am might cease to be* ».

haut, il délire ; Frieda a peur de lui, elle sent en lui une force qui cherche à la briser, à la détruire [59].

Il voudrait en effet extirper de cette âme tout un aspect d'elle-même : son regret pour ses enfants. On lui écrit qu'ils sont malheureux, qu'ils la demandent. Son mari la reprendrait, à cause d'eux [60]. La jalousie torture Lawrence : pourquoi faut-il que, telle la femme de Lot, elle regarde en arrière, vers l'Angleterre, et pleure des larmes de sel ? Il maudit l'amour maternel, la maternité destructrice de son bonheur. Il souhaite que son cœur cesse de maudire celle qu'il aime ; mais incurable est cette brûlure des larmes qui ne sont pas versées pour lui [61].

Les efforts pour la ramener en Angleterre se sont renouvelés. Elle voudrait qu'il l'implore de rester. Mais il a son système : qu'elle choisisse librement entre lui et les enfants. Il sait bien au fond qu'il n'en est plus temps. Il ne peut d'ailleurs supporter la solitude, lorsqu'elle va passer quelques nuits à Wolfratshausen chez sa sœur [62]. Que faire sans elle ? La pensée de cette horrible mutilation l'accable de terreur ; il invoque les puissances occultes de la nuit pour qu'elles la forcent à rester [63]. « Si elle me quittait, je ne serais plus en vie dans six mois. » Il s'humilie devant elle, la supplie de ne pas l'abandonner : ni la vie ni la mort ne seraient possibles sans elles [64].

Dans le petit appartement sur l'Isar, sur la route de l'Italie, à la Villa Igéa, la lutte se poursuit ; les querelles se succèdent avec une incroyable régularité [65]. Lawrence finit par les désigner de cet euphémisme : « *The trouble about the children* » [66]. Mais les enfants n'en sont pas l'unique cause : ils ne constituent qu'un des nombreux prétextes qui provoquent l'explosion de ressentiments contenus, lorsque les différences de leurs natures les irritent et les affolent, lorsque Frieda laisse Lawrence douter de sa fidélité,

---

59. CP. 210-212 : « *In the Dark* ». Cf. Not I... 33-34.

60. Not I... 56 ; CL. 133. Peut-être a-t-elle d'ailleurs demandé à revenir, sans le dire à Lawrence. Toujours est-il qu'il fait de son mieux pour empêcher qu'elle n'aille en Angleterre : cf. CL. 135 : « I shan't let F. leave me if I can help it... » — 137 : « I have at last nailed F's nose to my waggon. At last, I think, she can't leave me — at least for the present, despite the loss of the children ». 141 : « Frieda is half contemplating going to England to see W. God knows what'll come of it-if she's not carafui, a mess ». L. 70 : Frieda à Garnett : « Ernst (sic) offered me a flat in London with the children. *I would have loved it a little while ago*, but now ? » (octobre 1912). Cf. encore Not I... 57 ; Lawrence à Frau Jaffe.

61. CP. 205-208 : « *She looks Back* ». Cf. Not I... 38.

62. CL. 134, 137. Cf. C.P. 220 : *Quite Forsaken* ; *Forsaken and Forlorn*.

63. C.P. 212-213 : *Mutilation*.

64. Ib. 214-215 : *Humiliation*.

65. Cf. C.P. 230. A Bad Beginning ; 231, Why Does She Weep ; 234. Lady Wife ; CL. 132, 134 : « She is a woman who also makes a man suffer, by being blind to him when her anger or resentment is roused. » CL. 139, 144 : « We had a weird time after you had gone, — quarelled like nuts » ; 172, 173, etc.

66. CL. 209, 235, etc.

comme cela lui arrive sur l'Isar dès 1912, le jour où elle part à la nage vers une île où elle reste longuement avec un bûcheron. Il y a, pour ces deux personnalités si totalement étrangères l'une à l'autre, tant de possibilités de friction. Ils sont pauvres, leur argent suffit tout juste à payer le loyer et la nourriture. Cinquante livres reçues en octobre devront durer jusqu'en mars [67]. Frieda est désordre, indifférente à l'économie et aux petits détails matériels, sans respect pour le labeur d'autrui ; les plus simples travaux ménagers sont pour elle mystères incompréhensibles. Lawrence est ordonné, laborieux, économe, scrupuleusement attentif aux détails ; il veut qu'elle ait un tiroir pour le linge de coton, un pour les lainages, un pour la soie ; ses gaspillages le chagrinent [68]. Elle reste volontiers au lit toute la matinée, lui laissant le souci des repas, des nettoyages, tandis qu'elle fume, comme Madame Bovary, d'éternelles cigarettes [69]. En traite de haut en bas les gens du peuple, auprès de qui Lawrence se sent à l'aise. Il l'accuse de mensonges, de récriminations, cherche contre elle l'appui de sa sœur Ada. [70].

Il est jaloux des amants qui l'ont précédé, il craint de ne pas durer plus longtemps qu'eux. Mais lorsqu'il la questionne trop curieusement sur son passé de femme libérée, elle, peut-être sans le vouloir, lui fait sentir sa supériorité de grande dame, son mépris pour de vulgaires soupçons, pour des demandes de précisions parfaitement inutiles : est-elle capable de demi-mesures en amour ? Le jaloux se rend compte de sa grossièreté de plébéien mal dégrossi, sententieux et lourdement moral [71].

Mais de son côté elle est jalouse de l'œuvre de Lawrence : elle sent que quelque chose en lui la dépasse et la laisse en dehors. Quand il écrit, il n'est plus entièrement à elle : il devient une machine à tout traduire en littérature, et qui ne s'intéresse à elle que pour en tirer de la copie : il lui fait l'effet « d'un gros stylo toujours là à lui sucer le sang au lieu d'encre. » [72].

Au moins une fois en Bavière en juin 1913, Frieda quitte son amant pour se réfugier chez sa sœur Else, après lui avoir cassé un plat sur la tête. Une autre fois, probablement en Italie, elle

---

67. CL. 145, 152. L'anecdote de l'Isar nous a été contée par un témoin de la « lune de miel » de 1912.

68. Not I... 4, 34, 36-37, 41. CL. 215.

69. CL. 153. Cf. aussi 80, 111, Lawrence forcé de laver le plancher, se plaignant d'avoir fait le ménage tout l'hiver. Ailleurs, il est heureux de laver un plancher : cf CL. 232 ; 155, pour la cigarette ; et *Lawrence and Brett* passim. *New Eve and Old Adam*. Mod. Lov. 140, etc.

70. Cf. Letters, 91.

71. Cf. *Once* (L.A.H., pp. 88, 94) ; *Shadow in the Rose Garden* (Prus. Off. 205-206, cf. infra) ; *New Eve and Old Adam* (A Modern Lover, 137). Cf. aussi dans le poème *Lady wife* (*C.P.* 234-235) l'aspect social du conflit.

72. *New Eve and Old Adam*, Mod. Lov. 145.

annote un poème dédié par lui à sa mère dont le souvenir le hante encore, clamant son dégoût pour l'esclavage sentimental auquel il est réduit. Elle affirme avoir prouvé qu'elle est capable d'aimer, alors que lui ne le peut pas : « Je vais te quitter quelques jours, pour voir si la solitude t'aidera à me voir telle que je suis. Je guérirai toute seule ; tu ne peux pas m'aider, triste personnage que tu es. Je connais ton secret et ton désespoir, j'ai vu ta honte - ma récompense est de t'aimer mieux que tu ne m'aimes » [72a].

Ce mécontentement réciproque est-il dû a des causes plus profondes ? Il est prudent de ne pas trop chercher à lire entre les lignes, et d'éviter l'erreur de ceux qui veulent fonder sur des citations d'œuvres d'imagination, telle ou telle thèse sur la vie physique d'un auteur. Par exemple un J. M. Murry affirme ou insinue l'impuissance sexuelle de Lawrence, sans distinguer peut-être assez entre les différentes époques de sa vie, entre des états de santé variables, comme entre le physiologique et le psychique. Il possèdait évidemment en 1932 des informations privilégiées dont il n'a pas tenu à dévoiler l'origine ; il s'est en tout cas contenté d'appuyer sa thèse sur des citations qui en elles-mêmes ne prouvent rien [73]. Les états psychologiques sur lesquels elles nous renseignent pourraient à la rigueur servir de base aux déductions d'un médecin, sous réserve d'un impossible contrôle par voie d'observation médicale directe.

Nous trouvons cependant dans une nouvelle qui date probablement de la première année du « mariage », de quoi compléter notre connaissance de ces querelles et de leurs causes [74]. Mariés depuis un an, les deux héros se font cette guerre incessante « qui se livre dans tant de ménages sans que les époux sachent pourquoi. » [75].

Peu importe l'intrigue, rudimentaire, simple prétexte et déguisement. Ce qui compte dans cette œuvre, c'est la description des querelles de *Peter* (Lawrence) et de *Paula* (Frieda) et de leurs efforts pour comprendre les raisons de cette lutte sans merci.

Nombreux et complexes sont leurs griefs ; peut-être pourraient-ils, sur le plan de l'abstrait, se ramener en fin de compte à l'irréductible opposition de deux égoïsmes que rien ne modère. Ni Peter ni Paula ne se livrent jamais tout à fait l'un à l'autre ; chacun désire la soumission totale de l'autre à son envahissante

---

72*a*. F.L. : M. & C. 184 ; Moore and Roberts, *D.H.L. and his World*, 35.

73. *Son of Woman*, 61-91, 106-122. Voir en particulier p. 65 une interprétation toute gratuite de « *Rose of All the World* ».

74. *New Eve and Old Adam*, in A Modern Lover, 131-166. Pour la date, nous n'avons pas de certitude absolue : mais un passage de cette nouvelle présente des analogies frappantes avec un autre de *Daughters of the Vicar* dont la rédaction définitive est au plus tard de 1914, mais paraît dater de 1913 : cf. infra notes 89, 91 et 88.

75. New Eve, etc. loc. cit. 131.

personnalité. C'est du moins à cette impasse qu'aboutissent leurs tentatives pour s'expliquer leurs souffrances [76].

Mais ils formulent des accusations plus précises : Paula se moque de son mari parce qu'il est revenu auprès d'elle plus tôt qu'elle ne l'aurait souhaité, sans mettre à exécution, et pour cause, sa menace de rester à Paris à s'amuser avec d'autres femmes. Nulle part elle ne met ouvertement sa virilité en doute ; mais elle ne déguise pas de l'irritation, un mépris contenu, à l'égard de cet amoureux transi, incapable de prendre une femme hardiment [77]. Elle lui reproche de semer de réserves et de difficultés le chemin de leur amour [78] ; elle se donne, elle, toute entière, sans arrière pensée, pour ne rencontrer que le vide, le néant [79]. Par contre il ne fait que demander, exiger d'elle toute son attention ; il la suit partout, comme une ombre jalouse. Elle n'y tient plus :

> J'ai besoin de repos... loin de vous... qui épuisez l'âme d'une femme, avec votre vie pourrie. Je suppose que c'est en partie la faute de votre santé, et que vous n'y pouvez rien. Mais je n'en puis plus, je n'en puis plus [80]...

Toujours il garde quelque chose à part lui, comme s'il avait peur de se confier tout à fait. Il l'aime, et il ne peut se passer d'elle, mais il nie cet amour et il la hait parce qu'il se trouve ainsi dans sa dépendance [81].

Peter ne comprend pas où elle veut en venir, et ne sait répondre qu'en exposant ses propres griefs. Il est jaloux, il la soupçonne, il souffre de la voir s'intéresser trop vite à un ouvrier qui pose des fils télégraphiques, à un inconnu [82]. Elle manque de cœur, de stabilité :

> Elle était pleine de générosité et de grandeur et de bonté, mais elle n'avait pas de cœur, elle n'offrait aucune sécurité, elle n'avait pas de place pour un seul homme. Il commençait à présent à com-

---

76. Cf. New Eve, etc. Loc. cit. 165, 166 : « Your idea of your woman is that she is an expansion, no, a *rib* of yourself, without any existence of her own. That I am a being by myself is more than you can grasp ». — Il répond : « You *wouldn't* love me, and you won't be able to love anybody else — except yourself ».

77. Ib. 131 : « You would go dribbling up to a woman : « Please take me, my wife is so unkind to me ! » New Eve, Mod. Lov., 131.

« You... are too palky to take a woman. How often do I fling myself at you and if I don't, I get nothing out of you. » New Eve, Mod. Lov., 135.

78. Ib. 141 : « (I am wanting...) a simple warm man who would love me without all these reservations and difficulties ».

79. Ib. 140 : « I pour myself out to you, and then — there's nothing there, you simply aren't there ».

80. Ib. 139-140.

81. Ib. 139 : « (You have) carefully saved yourself from giving all to me, for fear you might lose something ». 134-5 : « You hate it that you have to love me... You hate it that you can't stay away from me... ».

82. Ib. 133, 136-7, 154.

prendre les sirènes et les sphinx, et les autres créatures femelles fabuleuses des Grecs. Elles n'avaient pas été inventées par fantaisie, mais par suite d'un amer besoin d'expression du cœur masculin [83].

Elle ne prend un homme que pour son égoïste satisfaction : « Vous me traitez comme si j'étais un morceau de gâteau fait pour être mangé quand cela vous plaît. » [84] Il répugne au mari d'être ainsi la chose d'une femme, son jouet familier. Si elle s'humilie devant lui et le traite en seigneur et maître, c'est par jeu sensuel et égoïste. Il se sent alors plus insignifiant que jamais, sachant qu'il n'est pas « le plus seigneurial de ses jouets » [85], l'instrument du besoin d'aimer qui la saisit de temps en temps. Il s'attendrait, de la part d'une épouse légitime, à plus de soumission. Jamais ils ne vivront en paix,

jamais elle ne lui appartiendrait comme une épouse. Elle le prendrait et le refuserait comme une maîtresse [86].

Mais lui aussi, il n'aime qu'avec cette impersonnalité du désir qui ignore l'autre et cherche aveuglément à se satisfaire :

Souvent il semblait à Peter qu'il n'avait fait que la servir, ou bien qu'obéir à un instinct impersonnel dont elle était l'unique débouché [87].

Son amour serait-il défectueux, incomplet ?

Ne désirait-il que les attributs qui allaient avec elle, la paix du cœur qu'on éprouve à vivre pour une seule femme, même si l'amour entre elle et vous n'est pas complet ; la pureté et l'unité qui rendaient sa vie facile ; l'installation à demeure comme homme marié avec un chez soi ; le sentiment d'avoir des attaches quelque part et une femme qui existât, non pas qui fût payée, mais qui *existât*, vraiment pour prendre soin de lui ; étaient-ce toutes ces choses qu'il voulait, et pas elle ? Mais il la voulait, elle, pour tout cela, elle, et pas une autre. Mais à elle, cela ne suffisait donc pas ? Peut-être lui portait-il un préjudice, c'était possible..... Elle disait qu'il ne l'aimait pas. Mais si, à sa façon..... Y avait-il quelque chose de dérangé, de manquant, dans sa nature d'homme, qui l'empêchât d'aimer ? Il se débattait follement, comme prisonnier dans un filet. *Il ne voulait pas croire à un défaut de sa nature. Lequel ? Ce n'était rien de physique.* Elle disait qu'il refusait de sortir de lui-même, qu'il ne lui servait de rien parce qu'il ne pouvait sortir de lui-même. Que voulait-elle dire [88] ?

---

83. Ib. 155-156.

84. New Eve, Mod. Lov., 136 : « You treat me as if I were a piece of cake, for you to eat when you Wanted ». Cf. « *Once* », in L.A.H., 85 : « I lay wondering if I too were going into Anita's pocket, along with her purse and her perfume and the little sweets she loved ». 96 : « I was thinking, all you want, you get. In what way ? — In love. — And what do I want ? — Sensation... it's all you'll take from a man ».

85. New Eve, loc. cit. 163.

86. Ib. 169.

87. Ib. 144-145.

88. Ib. 158-160.

En effet, que veut-elle dire ? Lawrence nie passionnément toute incapacité physique de sa part. Il revient là-dessus dans *Daughters of the Vicar* [89], en développant, avec une sympathie évidente, le caractère d'Alfred Durant. Avant de se laisser épouser à trente ans par une *demoiselle*, ce mineur a été marin ; au cours de ses voyages il est resté « presque entièrement chaste ».

> Il y avait pour lui deux choses : *l'idée* des femmes, avec laquelle il faisait parfois la débauche ; et les femmes réelles, devant qui il éprouvait une profonde gêne et le besoin de fuir. Au tréfonds de son âme, il sentait qu'il n'était pas un homme, qu'il était inférieur à l'homme normal [90].

A Gênes, dans un mauvais lieu, il voit avec envie, sans pouvoir les imiter, les Italiens s'abandonner avec un parfait naturel, sous l'effet d'une attraction « instinctive et impersonnelle », à leur désir pour des filles qui le dégoûtent et l'apitoyent. Il ose s'approcher de ces femmes quand il est ivre. Mais cela ne compte pas dans sa vie.

> Il se sentait non pas physiquement, mais spirituellement impuissant : non pas impuissant en fait, mais essentiellement [91].

Il est difficile de ne pas soupçonner, chez le Lawrence qui écrit ces lignes en 1913, une certaine inquiétude au sujet de ses aptitudes amoureuses. Le passage suivant de *New Eve and Old Adam* apporte des précisions :

> Depuis qu'elle avait commencé de le détester, il avait peu à peu perdu cette fierté physique et ce plaisir que lui donnait son propre corps, qu'il avait trouvés dans les premiers mois de mariage. Son corps avait de nouveau perdu sa signification pour lui, comme s'il n'était pas là. Il y avait eu un réveil, cet éclat et cette satisfaction de l'être qui jouit de ses mouvements, éclat qui brille sur un homme amoureux et aimé passionnément et avec succès. Maintenant, cela s'en allait de nouveau. Toute sa vie s'accumulait dans sa conscience mentale, et son corps faisait l'effet d'un rebut [92].

Les premiers feux d'artifice d'une passion triomphante auraient donc été suivis d'une relative obscurité, d'un retour aux difficultés d'autrefois. Lawrence ne répète nulle part une première exclamation de surprise devant ses prouesses amoureuses [93]. Il s'installe dans le mariage et désire la stabilité, la paix avec une femme qui soit à lui sans conteste et pour toujours :

---

89. Autrefois *Two Marriages* : cf. supra p. 148, infra pp. 238 et ss, 257 et ss. Pour la date approximative de la refonte totale, voit Letters, 136 : 24 août 1913.

90. *Daughters of the Vicar*, Prus. Off. 105.

91. Ib. 106.

92. Prus. Off., etc. Loc. cit. 147.

93. CL. 133 : « Love rather suits me. I am getting fat, and look awfully well. *You don't know how surprised I am, considering the rate we go at.* One man's meat is another man's poison, I suppose. »

Je veux pouvoir regarder en avant et entrevoir du repos et de la sécurité quelque part. Quand j'aurai trente ans, j'en aurai soupé de vivre ma vie, et il me faudra ou bien ralentir ou bien m'en aller au diable [94].

Quelles que soient les causes de ce changement, il demande bientôt à la femme, au moins autant que les satisfactions sensuelles, un chez soi, des soins matériels ; il ne les trouve pas autant qu'il le voudrait, et il éclate en vers éloquents contre cette maîtresse qu'il veut ramener au rang d'épouse :

Ah ! oui, je te connais bien, passagère
Au foyer ;
Je connais fort bien l'alliance que tu portes au doigt
Et ce qu'elle vaut.

Les anges vinrent visiter Abraham, et restèrent
Chez lui quelque temps.
De même toi chez moi,, j'imagine ; oui, allègrement,
Tu condescends à t'avilir. [. . . . .]

Ecoute, je n'ai que faire
D'une si rare visite ;
Ce sont ceux d'un vulgaire pauvre diable
Que mes besoins. [. . . . .]

Répands des cendres sur ta tête, vêts-toi de toile de sac,
Et apprends à servir.
Tu m'as nourri de tes douceurs, et maintenant j'en ai la nausée,
Comme je le mérite. [. . . . .]

Sers maintenant, femme, sers, comme une femme le doit,
Aveuglément.
Puisque je dois servir, et lutter avec le mystère
Imminent. [95]

Ce n'est pas tout : s'il n'est auprès d'une femme, Lawrence est hanté par le sentiment de la solitude ; il se sent incomplet, perdu. Le contact protecteur du corps est comme un opium qui l'enlève aux angoisses de « l'homme qui n'est pas aimé » :

L'étendue du monde est immense, devant et autour de moi ;
Si je me retourne rapidement, je suis terrifié, sentant l'espace qui m'entoure ;
Comme un homme en bateau sur une eau très claire et très profonde,
l'espace m'effraye et me confond [96].

L'homme aimé trouve sinon la confiance, du moins un oubli pareil à celui de l'enfant bercé par sa mère :

---

94. CL. 169-170. Cf. infra, n. 157.
95. *Lady wife*, CP. 234-235.
96. *Song of a man who is not loved*. CP. 222.

Entre ses seins est ma demeure, entre ses seins,
Trois côtés m'exposent à l'espace et à la peur, mais le quatrième repose
Chaudement dans une ville forte, entre ses seins. [. . . . .]

Et j'espère passer l'éternité ainsi,
Mon visage enseveli entre ses seins
Et mon cœur immobile et plein de sécurité
Et mes mains immobiles pleines de ses seins [97].

Cet oubli, avant-goût de l'éternité, n'est pas sans analogie avec l'extase des mystiques. Comme elle, il ne s'atteint pas sans peine, car le moi conscient se défend et refuse de se laisser anéantir. Les amoureux lawrenciens éprouvent tous cette lutte de la conscience contre l'abandon total de leur être. Lorsque Paula, après une querelle, rentre et tend les bras à Peter, il ne peut lui résister, mais il souffre encore au milieu de l'extase :

> Ils s'embrassèrent plus étroitement, corps contre corps. Et l'intensité du sentiment était chez lui si violente, qu'il sentait ses esprits se troubler, qu'il se fondait en quelque chose de mou et de plastique entre ses mains. *Et ce contact avec elle était plus grand que la vie et la mort. Et au fond de son cœur était un sanglot* [98].

C'est un plongeon dans une obscurité à la fois sinistre et divine, une mort du « moi » et l'entrée dans la vie éternelle. Certaines additions aux contes parus dans *The Prussian Officer*, faites en 1914, indiquent l'importance de cette conception pour Lawrence depuis sa mise en ménage. Dans *Second Best* [99], le simple Tom, ayant reçu de Frances la taupe symbolique, va demander la jeune fille en mariage :

> Le sang monta en lui, puissant, vainqueur. Il résista. Mais le sang le subjugua, et il fut emporté.

De même le moi de Frances est annihilé : elle peut maintenant répondre à l'appel de la chair et épouser un homme moins cultivé que l'époux de ses rêves ; elle rit d'un rire nerveux, répond « d'une voix morte » : « Mais il y avait un frisson de plaisir dans cette mort. » [100]

Alfred Durant, acculé à la nécessité d'embrasser Miss Louisa, souffre le martyre ; enfin il se laisse aller :

> Gauchement, il l'entoura de ses bras, la saisit, cruellement, aveuglément. Il la serrait si fort qu'elle en perdit presque connaissance et qu'elle faillit tomber.

---

97. *Song of a man who is loved*, 1re version, in Not I..., p. 42.
98. New Eve, loc. cit. 162.
99. Cf. supra p. 143.
100. Prus. Off. 183. Ce thème de la « mort » du moi se rencontre déjà dès *The Trespasser* (63), mais Lawrence le développe avec insistance par la suite.

Puis, peu à peu, comme il l'étreignait, et que son cerveau tourbillonnait et qu'*il se sentait tomber, tomber loin de lui-même, et qu'elle, abandonnée, s'évanouissait dans une sorte de mort de son moi, un moment de totale obscurité s'empara de lui ;* ils se réveillèrent comme après un long sommeil [101].

La violence de cette dissociation, ou de cette disparition de la conscience, suggère une explication relativement simple de l'impuissance psychologique admise par Peter et par Alfred Durant. Nous savons qu'à la fin de 1911 Lawrence avait le sentiment d'un échec sexuel : mais il pouvait encore blâmer la femme, l'accuser de frigidité, d'inhibition de l'instinct sous l'effet d'une spiritualité excessive. Il semble surtout avoir redouté de ne pouvoir s'attacher une femme, de manquer de l'ascendant qui subjugue les âmes [102]. Mais nous connaissons son caractère hésitant, la difficulté qu'il éprouve à envisager ouvertement l'acte sexuel [103]. Nous ignorons à quoi celle-ci peut correspnodre du côté physiologique : sa santé est délicate ; il a eu deux pneumonies ; il est, sinon tuberculeux, du moins prédisposé à la tuberculose ; mais les médecins ne sont pas d'accord sur les effets psychiques et sexuels de la phtisie. Certains vont même jusqu'à affirmer qu'elle peut être le résultat, et non la cause, de conflits psychiques non résolus [104]. Lawrence est en tous cas doué d'un physique peu solide ; c'est un nerveux, un éréthique, aux réactions trop vives et trop rapides, et dont les mécanismes psychophysiologiques seront aisément troublés par des représentations affectives.

Or nous n'ignorons pas quelles inhibitions peuvent gêner sa vie sexuelle : l'association de la passion physique avec la brutalité paternelle ; la haine de la chair inculquée dès l'enfance par le milieu puritain, la croyance secrète que les choses de l'amour sont des saletés honteuses [105]. On ne saurait exagérer, chez un sensitif et un timide, l'influence de ces idées inconsciemment acquises. Puis,

---

101. Prus. Off. 129 (*Daughters of the Vicar*).

102. Cf. Trespasser, 160 ; supra I, V, p. 25, n. 74.

103. Cf. supra pp. 92-94, 96 et ss, 98.

104. Voir à ce propos : S. Vere Pearson, M.O., M.R.C.P., Physician to the Mundesley Sanatorium. *in The Journal of State Medecine*, 1932, vol. XL, pp. 477-485 ; *The Psychology of the Consumptive* (étude sur Stevenson, Lawrence, Mrs Browning, Tchékov, Keats, et Thomas Mann, *Der Zauberberg*. Nous n'en citerons que cette phrase : « Much of the peculiarities of Lawrence are erroneously ascribed to his being a sufferer from pulmonary tuberculosis. Whereas they ought to be ascribed to the other influences indicated » (c'est-à-dire milieu familial, relations sexuelles, réactions devant la guerre, attitude du public devant son œuvre). Cf. aussi pour des exposés scientifiques de la question : Dr M. Schachter, *in Revue de la Tuberculose*, février 1932, n° 2, pp. 167, 172 : *L'Etat psychique dans la Tuberculose ;* et C. B. Ross and W. S. Stanbury, *in American Review of Tuberculosis*, excellente étude des conflits psychiques causés par la phtisie.

105. Cf. supra pp. 59-60, 63, 96.

étroitement liée à ces premières répressions de l'instinct, était survenue la prohibition maternelle de l'amour spontané et, à l'origine, complet, pour Jessie, la suppression de l'aspect charnel de cet amour, aboutissant à un sentiment de division intime. Jamais non plus la conscience n'avait pu tout à fait sanctionner l'attrait purement charnel de Louie ou celui d'Alice Dax.

Cette division se répète devant chaque femme : il se voit incapable d'aimer celles qu'il respecte et de respecter celles qu'il ose désirer. Il se croit voué à une sorte d'impuissance. La seule issue est de trouver celle qui répondra sur-le-champ à sa passion avant que n'intervienne le jugement du moi conscient ; celle qui lui fera oublier ce moi, ces refoulements. Une étrangère semble l'idéal, puisqu'une femme de son milieu et de son pays lui rappellerait toujours ce moi abhorré [106].

Mais une nouvelle complication s'ajoute à ces difficultés : le péché contre la société. La femme qu'il enlève est mariée et mère ; ses responsabilités retombent sur son amant. Ils ne peuvent trouver le bonheur que dans l'oubli ou la répudiation de tout un monde extérieur hostile, et, pour Lawrence, de toute sa religion [107]. La joie innocente et pure de l'amour est gâtée par le souvenir de « ces autres » [108], de ceux qu'ils laissent derrière eux :

> Enfin, debout là, ta chemise blanche tombant sur tes seins
> Tu m'a regardé dans les yeux, disant : « Mais ceci est un plaisir ».
> J'ai encore acquiescé.
> Mais l'ombre du mensonge était dans tes yeux,
> La mère en toi, farouche comme une assassine, regardant vers l'Angleterre,
> Soupirant après l'Angleterre, après tes jeunes enfants,
> Insistant sur ta maternité, dévastatrice [109].

L'unique solution est d'entrer dans cet *Hinterland der Seele* découvert à Icking. Ils n'ont de commun que le domaine de la chair, dans les moments où ils peuvent tous deux en même temps nier la responsabilité morale, le sentiment du passé et de l'avenir ; annihiler leur moi, qui est continuité dans la succession des états de conscience. L'expérience mystique dans l'amour charnel est dans la pure logique du tempérament et de la conduite de Lawrence [110]. Le seul espoir que cette union soit complète, c'est de s'abandonner au moment, à la soudaine et brutale inspiration

---

106. Cf. Rw, ch. I : « How Tom Brangwen married a Polish lady », 13-19, 22 et ss. : « It was to him a profound satisfaction that she was a fereigner ». Cf. L.A.H., 5-6.
107. Cf. *Frohnleichnam*, et infra, pp. 214 et ss.
108. *First Morning* : cf. supra p. 192.
109. *She looks Back*, C.P. 207.
110. Pour la répudiation de la responsabilité, cf. C.P. 223 : *Sinners* ; 208 : *On the Balcony* ; 209 : *Frohnleichnam*, surtout la fin du poème.

de la chair. Ils se prendront n'importe où, sans égard pour les circonstances :

> Nul ne nous connaît ;
> Qu'il en soit comme le veut le serpent
> Ici dans ce marais grouillant [111].

The Primrose Path, nouvelle écrite avant la fin de 1913 [112], raconte un incident en soi insignifiant et même obscur, qui s'éclaire dès qu'on y voit une réalité de la vie des Lawrence. Le jeune Berry rencontre à Victoria Station, Nottingham, un oncle depuis longtemps perdu de vue, Dan Sutton, maintenant chauffeur de taxi. Sutton avait autrefois quitté sa première femme, Maud, pour courir les aventures ; il s'est depuis peu mis en ménage avec Elaine Greenwell, dont la mère vit avec eux. Il emmène son neveu faire une course ; au retour ils passent chez Maud, qui est mourante ; l'horreur de son agonie pèse sur les deux hommes. Puis Sutton dépose Berry chez lui tandis qu'il va garer son taxi. Elaine, plongée dans un rêve éveillé, ne semble en sortir qu'à l'arrivée de son amant ; celui-ci mange sa soupe debout devant le feu, sans ôter son pardessus trempé de pluie. Il ne quitte pas des yeux Elaine, qui bientôt se lève pour essayer de lui enlever son pesant manteau. Tour à tour il la regarde dans les yeux, et se détourne pour songer à la mourante. Peu à peu, Lawrence nous fait comprendre ce que suggère aux amants le geste symbolique de la femme essayant de dévêtir l'homme :

> Elle jouait avec la passion, et elle était vraiment malheureuse, parce que son désir la laissait, elle, sa personne, en dehors [113].

Le sourire lubrique de l'homme finit par remplacer tout à fait l'expression d'horreur causée par le spectacle de la mort. Ses yeux rencontrent de nouveau ceux d'Elaine : leurs deux regards se voilent, ils ne connaissent plus que leur désir. Sans égard pour leur repas inachevé, pour la gêne de Berry et de Mrs Greenwell, ils quittent brusquement la pièce [114].

Mais le sentiment des obligations et d'une certaine dignité individuelle reprend bientôt ses droits. Le réveil est décevant, irritant. Berry se dit qu'Elaine finira par détester Sutton, et partir avec un autre : c'est ce qui arrive. Car Lawrence connaît, après l'extase, les réveils pleins de haine :

> Une sorte d'aveugle faiblesse les poussait l'un vers l'autre, même lorsque, après qu'il l'avait prise, ils se sentaient plus que

111. C.P. 217 : *River Roses*.
112. In *England, my England*, 181-198. Cf. CL. 257 pour la date.
113. *The Primrose Path*, loc. cit. 196.
114. Ib. 196-198. De même dans *New Eve*... Peter et Laura, surpris par le désir, se reprennent avant une séparation qu'ils sentent définitive (pp. 160-165).

jamais éloignés l'un de l'autre. Elle avait eu l'impression qu'il était machinal et stérile avec elle. Elle éprouvait envers lui une horrible aversion, au fond de son être, alors même que physiquement elle le désirait encore [115].

Si le seul contact possible est celui de la chair il est normal que l'on se prenne de haine pour cet autre à qui l'on a cru s'unir, et qui demeure à jamais distinct, séparé, hostile dès qu'il revient à son « moi » quotidien et à ses irritantes différences. Aux heures où la conscience juge froidement un amour aussi incomplet, chacun songe au passé et à l'avenir, et chaque séparation semble plus inévitable et plus définitive que la précédente. Ce sont entre les amants des querelles sans nombre, des batailles, aveugles comme les contacts amoureux, et qui comme eux blessent les âmes et meurtrissent les corps. Cet « amour plein de haine » a ses brutalités passionnées et équivoques :

Quoi, ta gorge est meurtrie, meurtrie par mes baisers ?
Ah, mais si je suis cruel, qu'es-tu donc ?
Je suis meurtri de part en part [116].

Un rythme, un cycle régulier, s'établit dans le ménage : extase d'être ensemble, sûrs l'un de l'autre, et de se désirer ; union passionnée ; retour à la conscience, dépression, jalousie et reproches ; assaut de paroles, bataille qui atteint un paroxysme et ramène la paix, toute honte bue, toute amertume dissipée. Les vagues de passion, amour et haine, lavent les deux amants, les laissent dans un état de « pureté » qui est pour le poète un idéal enviable :

A présent la haine est partie ;
Il ne reste rien.
Je suis pur comme l'os,
Privé de tout sentiment [117].

Il faut comprendre la nécessité psychique de ce rythme. Nous savons quel lien unissait déjà pour Lawrence les images amoureuses et la violence [118]. Il n'est pas impossible que cette alternance des coups et des caresses, de l'extase amoureuse et de l'anéantissement du moi dans la haine, ait correspondu à quelque profond besoin de son être. Il est clair en tous cas qu'il ne saurait se passer de Frieda : elle l'assure dans sa personnalité, elle est pour lui une source de vie ; éternellement jeune, elle a « le génie de la vie » [119]. Pour elle aussi il devient vite un besoin, une

---

115. New Eve, etc. Loc. cit. 144.

116. CP. 230. « *A Bad Beginning.* » Cf. Not I..., 32 ; CP. 229 : *Winter Dawn*, 235 : *Both sides of the Medal*, 240 : *Rabbit snared in the Night.*

117. C.P. 230. *Winter Dawn.*

118. Cf. supra pp. 127-128, 138-139, 152, etc.

119. Not I... 33. Cf. CP. 218 : *I am like a rose* ; 218 : *Rose of all the World*, et Not I... 42, la première version de « *Song of a man who is loved* ».

envahissante habitude. Elle trouve en lui la révélation de sa nature profonde. Cette vie intense et dangereuse que le romantique et nietzschéen Lawrence souhaitait ardemment avant de la connaître, elle la lui donne, et il en stimule chez elle le désir. L'amoralité vers laquelle il s'efforçait, elle la possède spontanément. Pour un temps elle balaye devant elle ses scrupules de puritain. Seuls contre le monde, ils se glorifient de leur isolement, ils se sentent parfaitement libres, *vogelfrei*. Ils ne vivent que dans le présent, avec intensité, avec ardeur, « rejetant l'immortalité », jouissant de la plénitude de leur être, sans passé ni lendemain [120].

Lawrence a trouvé la formule de vie qui lui offre le maximum d'excitation nerveuse, avec, grâce à la satisfaction de l'instinct sexuel, grâce à la conviction profonde qu'il réalise pleinement son être, le maximum de conservation, du moins au début : il est heureux, il prend du poids [121]. Tous deux ont le courage de vivre selon ce qu'ils croient être la loi de leur nature ; de rejeter la vie mesquine de ceux qui économisent leur substance psychique. Leurs heures ne seront pas monotones. Après les bas-fonds du désespoir, il a repris goût à la vie dans cette existence qui épuiserait de plus vigoureuses constitutions. Ils se persuadent qu'ils vivent leur inévitable destinée, et que, les forces de l'amour et de la haine se faisant équilibre, leurs vies, liées l'une à l'autre comme les orbites de deux étoiles jumelles, ne sauraient se combiner autrement [122].

La scène est prête pour une tragédie racinienne qui, pour être encore plus ressemblante, fait parfois songer à Molière : les amants n'osent pas employer les grands moyens des héros tragiques. Aussi, au lieu d'une crise unique, nous assistons à une multitude de « scènes ». Le dénouement de la tragi-comédie ne viendra qu'avec l'épuisement du plus faible, dix-huit ans après la lune de miel de Beuerberg. La fatalité joue comme une machine bien réglée : « Le conflit de l'amour et de la haine se poursuit entre l'homme et la femme, et entre eux deux et le monde environnant, jusqu'à ce qu'il aboutisse à quelque espèce de conclusion. » [123]. Tantôt ralenti, tantôt accéléré par des causes adventices, le rythme impitoyable et dévorant se déroule sans relâche.

On a bien l'impression d'une fatalité : la fatalité interne des caractères. Déjà Lawrence se répète. Les anciens conflits, la lutte contre Jessie, contre Helen, contre Louie, contre sa mère, semblent avoir frappé une fois pour toutes la cadence de sa vie.

---

120. Not I... 38. CL. 135 : « I want to rough it and scramble through free, free ». Cf. C.P. 298 : *On the Balcony* (1er titre : *Illicit*) ; 209-210 : *Frohnleichnam*, etc. ; 223 : *Sinners* ; 218 : *Rose of all the World*.

121. Not I... 34, CL. 133.

122. C.P. 235 : *Both sides of the Medal*.

123. C.P. 191. *Argument*.

Il retrouve même son vieil ennemi, le sentiment maternel de la femme [124]. Parfois, songeant à son œuvre antérieure, on a la troublante impression qu'il a prévu sa destinée. Sans doute est-ce l'effet d'une pénétrante introspection, allant de pair avec une grave faiblesse : il voit d'avance les possibilités de son être, et il ne sait ou ne veut pas réagir, composer son caractère en vue de l'action et de la durée. Il rencontre la femme qu'il avait rêvée [125] : toute différente de celles que tourmente le besoin de la continuité morale et psychologique, et qui ne peuvent oublier dans les plaisirs de l'amour, les blessures reçues dans la bataille, elle vit dans l'immédiat, oublieuse d'hier, insouciante de demain. Bien plus que lui, peu fait pour la vie dangereuse et hanté par la nostalgie de l'esprit et de la morale, elle incarne la philosophie qu'il voudrait faire sienne et qui est la négation de toute philosophie : celle de l'instant présent et de la discontinuité. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à lire son livre de mémoires, chef-d'œuvre d'expression directe et spontanée de sa nature, et dont le titre, d'ailleurs emprunté à Lawrence, est à cet égard une trouvaille [126].

On ne peut imaginer contraste plus parfait que celui de la grande dame allemande faite pour jouir du présent et crier « après moi le déluge », avec la fille des fermiers de Hagg, qui aspirait à être la conscience du jeune homme et la gardienne de son idéal [127] : guidée par un sûr instinct, celle-ci a patiemment édifié un moi équilibré et sage dont la santé résistera au coup porté par la « trahison » définitive de son ami. Quant à Lawrence, il a ce qu'il cherchait, dans une combinaison inespérée ; la fleur éclose sur les scories de la mine, fortifiée par la transplantation sur le sol fertile de Hagg's Farm, se laisse soudain emporter au gré du vent.

La formation des idées nouvelles : le moi social

De tels déracinements ne se font pas sans peine. Lawrence se verra forcé d'ajuster ses idées à sa vie nouvelle. Il n'est pas de ceux qui peuvent vivre sans la sanction de l'intelligence, sans le sentiment de collaborer à l'œuvre de l'univers. Peu à peu il va se constituer une « philosophie » qui explique et justifie sa conduite. Puis il va presque tout de suite y voir une règle de vie pour autrui et se mettre à la prêcher.

Malgré bien des amertumes, l'Italie est pour lui dès le début une terre de délices. Sa santé s'y améliore très vite. Cette vie libre

---

124. Cf. supra pp. 126-127.
125. Cf. C.P. 91, *Forecast* ; *Amores* 31. *Epilogue.*
126. C'est le premier vers du poème « *Song of a man who has come through* », *C.P.* 250.
127. Cf. supra, p. 144.

de toute contrainte l'enchante. D'abord la grande randonnée à pied de Munich à Riva [128] ; puis la découverte du Midi, des montagnes qui environnent le lac de Garde, et, plus tard, de la Méditerranée. D'innombrables descriptions parsemées dans la Correspondance nous font voir le village de Gargnano, les vignes rouges et jaunes de l'automne, les oliviers et les citronniers, les visages changeants du lac avec ses voiles et son vapeur, une lune nouvelle, fin croissant dans le rose du soir [129]. La présence amie de la mer anime ses lettres de Lerici ; il décrit le petit village perché au sommet des falaises [130] ; et toujours ces fruits, ces fleurs, cette végétation abondante dont la vue, dont le seul nom remplit de joie son cœur de poète. L'effet produit à Londres sur l'enfant du Nord par un amandier en fleur, la magie méditerranéenne le centuple. Un réel bonheur se dégage de ces lettres, et nous fait aimer un Lawrence dont la grande qualité était cet amour de tous les aspects merveilleux de la vie.

Avec le paysage, les habitants : il jouit de leur existence même ; il les voit avec ravissement, et nous les fait voir : un intérieur de café, une vieille aubergiste dont toutes les filles sont institutrices, le ramènent dans son enfance ; il reconnaît en eux son petit peuple, il leur parle de ce qui les intéresse, il est ravi et charmant [131]. Felice, la vieille servante de Lerici, sa fille Elide, une noce villageoise, tout vit dans ces pages, tout témoigne de la joie de chaque minute que peut représenter l'univers pour un homme qui sait voir. Il n'est pas jusqu'à une puce attrapée tout en écrivant à Edward Marsh, à des mouches s'obstinant sur des figues qui sèchent, qui ne soient immortalisées par ces lettres [132].

C'est là le meilleur Lawrence : spontané, simple, ouvert aux mille influences de l'heure, un enfant qui joue sans souci auprès de sa mère la nature, et qui ouvre tous ses pores aux douces et fugitives impressions. Il les sait fugitives et irremplaçables, mais en l'oubliant un instant il les rend immortelles. Ces éclairs de beauté font de ces lettres d'Italie une lecture délicieuse malgré les tourments et les doutes des mauvais jours.

Grâce aux influences combinées de la nature ensoleillée, de l'amour, de la liberté enfin conquise, Lawrence écrit abondamment : des poèmes, dont le plus grand nombre passera, après des révisions, dans *Look, We Have Come Through !*, dans *Love Poems* et *Amores*. Dès qu'il est installé à Riva puis à Gargnano, il s'attaque à la révision de *Sons and Lovers*. Le roman est terminé le 14 novembre 1912 ; Edward Garnett n'aura plus qu'à retrancher

128. CL. 146, 151, 154.
129. CL. 146, 151, 154, etc.
130. CL. 234, 254, 262, L. 181.
131. CL. 150, 151, 164-165, 230, 233, etc.
132. CL. 231, 232.

ça et là ce qui pourrait choquer le public [133] ; Lawrence s'occupe de l'édition de *Love Poems and others* qui paraît en février 1913 [134].

Il a rédigé, à Icking, trois nouvelles dont la moralité, grâce à l'influence de Frieda, ne conviendra malheureusement pas à l'Angleterre [135]. Ayant besoin d'argent, il se propose d'en écrire six : les revues ne sont guère enthousiastes devant ces productions [136]. Puis ce sont des ébauches de pièces de théâtre, parues après la mort de l'auteur : *The Fight for Barbara, The Merry Go Round,* et *Married Man* [137].

Sons and Lovers terminé, il commence presque aussitôt deux nouveaux romans qui deviendront, l'un *The Lost Girl,* l'autre *The Rainbow* et *Women in Love* [138] : nous étudierons ci-dessous la genèse des idées directrices de ces œuvres [139]. A Irschenhausen, en 1913, il écrit des contes allemands, *The Prussian Officer, Honour and Arms,* et *Once* [140].

Une bonne partie de sa correspondance avec Garnett porte sur ses affaires littéraires : propositions à des revues, à des éditeurs ; contrats, perception de droits d'auteur, etc. Les finances ne sont pas brillantes ; *Love poems* se vend mal [141]. *Sons and Lovers* permet de revenir en Italie en 1913, mais l'argent n'abonde toujours pas. Il en est question à chaque instant dans les lettres. Lawrence n'a parfois que cinquante francs devant lui [142]. Cela ne l'empêche pas d'être généreux : il envoie de l'argent au fils de Frieda par l'intermédiaire de Katherine Mansfield ; il en offre à Murry [143].

Pendant la première année, ses correspondants sont relativement peu nombreux : Edward Garnett et son fils David ; son ancien collègue McLeod qui lui envoie livres et journaux [144] ; les Hopkin, vieilles connaissances de chez lui ; sa sœur Ada [145]. Un jeune graveur, Ernest Collings, lui offre un volume qu'il a illustré et dont l'audace offusque les libraires. Lawrence est touché par ce premier hommage d'un confrère. Il répond longue-

---

133. CL. 160, L. 81, 110.
134. CL. 141, 145, 148, 150.
135. CL. 133.
136. CL. 137.
137. CL. 152, 155, 161, 181 : *Fight for Barbara, Argosy,* London, December 1933. *The Married Man, Virginia Quarterly Review,* XVI, Autumn 1940, 523-547. *The Merry-Go-Round, Virginia Quarterly Review,* XVII, Winter 1941, supp. 1-44.
138. CL. 176, 178, 183, 200, etc.
139. Cf. infra 38 et ss., 51 ss.
140. CL. 211, 229.
141. CL. 199, L. 137.
142. CL. 230.
143. CL. 214-215.
144. CL. 148, etc. ; 265, 270.
145. E.L. 105-114. Ces lettres sont fort mal éditées : plusieurs sont datées, à tort, 1911 (105-109).

ment, commence une amicale correspondance, critique avec sincérité et pénétration les poèmes de Collings, lui dit du bien de ses gravures, un peu plus qu'il n'en écrit à McLeod ; bien vite il se laisse aller aux confidences, lui parle de ses romans et de sa philosophie, lui demande un dessin pour la couverture de *Sons and Lovers* [146].

Le bref séjour en Angleterre en 1913 ajoute à cette liste les noms des nouveaux amis : les Murry, et surtout Edward Marsh, Lady Cynthia Asquith ; les lettres adressées à ces deux derniers se font de plus en plus nombreuses et amicales, malgré une petite discussion avec Marsh à propos de rythmes [147].

A Gargnano, la solitude pèse aux Lawrence ; le rythme de l'amour et des querelles ne leur suffit pas :

> Nous avons eu de durs moments... Il n'est pas si facile que cela pour une femme, de quitter ainsi mari et enfants. Ni pour un homme et une femme, de vivre seuls ensemble pendant six mois en pays étranger et d'approfondir leur amour [148].

Aussi est-ce un appel réitéré à tous les correspondants : ils devraient tout quitter, s'évader loin du métier, de la vie sociale, venir passer quelques jours auprès du couple échappé, goûter de son enivrante libération [149]. Personne ne vient ; Lawrence s'impatiente, reproche à tous leur indifférence.

Harold Hobson en 1912, Constance Garnett, Marsh et un de ses amis en 1914, apportent une diversion, mais Frieda montre trop de sympathie pour Hobson [150]. Un groupe de poètes « Georgiens » descend un jour à Lerici, les met en rapports avec toute une petite colonie anglaise, entre autres un pasteur qui se prend de sympathie pour eux : « Je rirai quand sortira toute notre ténébreuse histoire. » Ils se croient vite obligés de dire qu'ils ne sont pas mariés, ce qui provoque un léger refroidissement. Ivy Low, la future Mme Litvinov, passe quelque temps à Lerici, et c'est miracle que son amitié y ait survécu [151].

Plus peut-être que pour tout autre couple, les contacts sociaux sont pour celui-ci une nécessité : on est moins tenté de se quereller devant des tiers, du moins au début. Or de multiples raisons

---

146. CL. 156, 158-160, 164, 171, 179, etc. ; 180, 188-189, L. 113.

147. CL. 219, 235-237.

148. CL. 170.

149. *McLeod :* CL. 116, 148, 151, L. 81, CL. 165, 203 ; *Hopkin :* CL. 172, 218, 256 ; *Ed. Garnett :* CL. 143, 148, 162, 227, 230 ; *D. Garnett :* 188 ; *Collings :* 160, 172, 188 ; *Marsh :* 237, 245 ; *W. H. Davies :* 221. *Lady Cynthia Asquith :* L. 171 ; *Miss Mason,* L. 174, etc.

150. CL. 165, 171, 176, L. 174-175 ; CL. 266 ; F.L. : M & C, 190.

151. CL. 249, 253, 260, L. 174. Not I... 65. Pour la visite d'Ivy Low, cf. Nehls, 215-222.

rendent ces contacts extrêmement difficiles. Lawrence s'en aperçoit à Irschenhausen, auprès de la famille de Frieda :

> C'est étrange, mais personne ne semble vouloir connaître ni aimer *deux* personnes ensemble. Des tas de gens m'aiment seul m'aimeraient si j'étais seul, et naturellement tout le monde adore Frieda quand je n'y suis pas. Mais ensemble on dirait que nous soyons une peste. Je suppose que les gens mariés (*sic*) devraient se suffire à eux-mêmes. C'est la pauvreté qui est si déplacée [152].

La pauvreté entre certes pour beaucoup dans la gêne qui sépare Lawrence du reste du monde. Il est heureux avec le petit peuple italien, ces domestiques et ces paysans qui les appellent, lui et Frieda, *Signoria* : le fils du mineur n'en croit pas ses oreilles, d'être pour d'autres un Monsieur [153].

L'attitude de sa femme complique les choses. Par habitude plus que par orgueil, elle traite les gens avec hauteur. Lorsqu'il songe à demander un poste dans une petite école de campagne en Angleterre, Lawrence se rend compte que le mépris involontaire de Frieda pour le commun des mortels condamne absolument ce projet [154].

Avec le beau monde c'est lui au contraire qui n'est plus tout à fait naturel. Quelques jours après avoir fait la connaissance de Lady Cynthia Asquith, il n'en revient encore pas ; cela l'étonne et le ravit que cette fille de grand seigneur condescende à parler aimablement avec lui :

> On dirait qu'un grand changement s'est produit en Angleterre, même en une année : un abaissement de vieilles barrières, une dissolution d'anciens préjugés [155].

Il a besoin du soutien moral de ses semblables ; il est prêt à jouer un rôle dans la société et à s'y faire reconnaître pour ce qu'il vaut. Le *Morning Post* lui donne la nostalgie du bon ton : comme ce journal est convenable !

> Plus je le lis et plus je me dis qu'il vaut la peine d'être un gentleman et d'avoir affaire à des gentlemen. Leurs comptes rendus de livres, leurs articles de fond, tout est d'un ton si convenable, si honorable, que c'est un soulagement après la majorité des saletés qu'on lit dans les journaux [156].

---

152. CL. 220, 17 avril 1913.

153. CL. 240, 248.

154. CL. 176 : « But Frieda is a lady, and I hate her when she talks to the common people. She is not a bit stuck-up, really more humble than I am, but she makes the *de haut en bas* of class distinction felt — even with my sister. It is as she was bred and fed, and can't be otherwise. So, that really cuts out a country school ».

155. L. 130. Cette lettre du 22 juillet précède une carte d'Ed. Marsh où il est fait allusion à des conversations avec Lady Cynthia Asquith « during the week ». Lawrence a donc dû faire sa connaissance le 20 (cf. lettre du 14).

156. CL. 265.

Après le dur hiver de 1912-1913, il lui tarde de s'installer une fois pour toutes dans une vie régulière, de mettre fin aux vagabondages et à l'incertitude :

> Si le divorce a lieu, nous resterons ici jusqu'à ce qu'il soit consommé, puis nous viendrons en Angleterre mariés. Frieda dit qu'elle ne tient pas à m'épouser, mais j'ai besoin de paix [157].

Le rêve d'une petite maison en Angleterre le poursuit même dans sa chère Italie ; comme celui d'aller en visite chez des amis, couple irréprochable aux yeux de tous [158]. Il reste prisonnier de l'idée sociale alors même que sa conduite affirme avec le plus de véhémence les droits de l'individu. Il jouit de n'être plus talonné par les devoirs de son ancien métier. Mais on dirait qu'un remords de la conscience sociale le travaille. Dans un cauchemar qui revient assez fréquemment, il se voit en Angleterre, forcé d'enseigner [159]. Il en parle avec un humour qui révèle tout de même une préoccupation. L'indifférence serait plus rassurante.

Il ne peut se faire tout à fait à l'idée qu'il a péché contre la société en enlevant la femme d'un autre. Il souffre d'avoir à infliger de la peine à autrui, et ne peut supporter qu'on lui écrive des choses sévères. Pourquoi ne peut-on pas les laisser tranquilles ?

> J'en ai plein le dos de tous ces embêtements. Ce sont les sales gens du dehors qui plantent des orties dans le paradis [160].

Auprès de la famille de Frieda il sent tout de suite son isolement, une légère réprobation. Il tremble de voir l'Angleterre également hostile : il supplie Garnett de le soutenir ; nul autre ne le fera. Il pense bien qu'il en est ainsi pour tous ceux qui enfreignent les règles:

> Mais, au fond de moi, je ne me suis pas encore accoutumé à être séparé des gens : c'est un peu puéril [161].

Le divorce, rendu public, l'a d'abord bouleversé: puis il s'y habitue, ou du moins il le dit :

> *Je me suis aperçu que l'on a un moi social très vivace.* Je suis certain que tout homme sent d'abord qu'il est le serviteur, le martyr, ou quoi ? de la société. Et s'il sent qu'il en a transgressé

---

157. CL. 169.
158. CL. 173, 203, etc.
159. CL. 141-142, 158.
160. CL. 137. Pour ce qui précède, cf. Not I... 14-15 ; « I begin to feel quite a man of the world. I ought, I suppose, with this wickedness of waiting for another man's wife in my heart ». Cf. L. 38 : « To live, one has to hurt people so ». 45 : « The letters to-day have nearly sent us both crazy ».
161. CL. 210.

les lois, et qu'elle lui est hostile, il en souffre. Alors le moi individuel remonte et dit : « Imbécile » [162].

Mais cela ne suffit pas à tuer le « moi social » : il n'a pas avoué à Marsh, aux Asquith, qu'il vivait avec la femme d'un autre ; il l'a présentée comme « Mrs Lawrence ». Lorsque la presse ébruite la vérité il écrit pour s'excuser de cette indélicatesse ; il craint qu'on ne lui en veuille [163]. Encore une fois il dissocie son « moi » : il a un « sentiment anglais » qui lui inspire de la honte ; son « moi » italien est plus effronté.

La vie est hérissée de piquants pour ce sensitif. Les gens, les milieux, les pays même, prennent dans son esprit une physionomie agréable ou rébarbative selon qu'ils lui semblent approuver ou blâmer son genre de vie. La Bavière, où sont les Richthofen, l'accable : il s'y sent à l'étroit ; la « domesticité », le conformisme du pays qui l'étouffent [164].

Décidément, parce qu'elle n'a point d'âme, l'Italie est, si l'on peut dire, sa patrie spirituelle :

> Cela m'a fendu le cœur de quitter l'Italie... On ne peut que l'aimer si l'on y a vécu : *elle est si amorale. Elle laisse l'âme si libre.* Sur ces pays-ci, l'Allemagne et l'Angleterre, comme le ciel gris, s'étend la tristesse du sombre jugement moral, la condamnation et la réserve. L'Italie ne juge pas. Il me faudra y retourner.
>
> J'aime l'Italie, qui ne se soucie pas du lendemain, ni pour le craindre ni pour s'enorgueillir [165].

En Italie, en effet, loin des enfants de Frieda, loin de tous ceux qui peuvent leur reprocher leur conduite, loin de toute activité sociale précise et moderne, les Lawrence peuvent goûter plus que partout ailleurs tout le bonheur dont ils sont capables. Avec la fin de 1913 et le début de 1914, le climat et la santé aidant, ainsi que l'approche de la libération de Frieda, *the trouble about the children* paraît moins souvent dans les lettres. La paix s'établit ; les récriminations sur les difficultés du mariage se font plus rares. Ces deux caractères se modifient l'un l'autre et trouvent un *modus vivendi* [166]. Les lettres sont un peu moins nombreuses ; les deux amants sont « vraiment très profondément heureux » [167]. Le calme est descendu sur la petite villa rose de Lerici. Les préoccupations littéraires passent au premier plan de la correspondance.

La photographie qui paraît en février 1914 dans *The Bookman* montre un Lawrence moins maigre, avec de l'assurance dans le

---

162. CL. 234.
163. CL. 237, 246, L. 130.
164. CL. 200, 201.
165. CL. 203. 180; C.L. 124.
166. Cf. CL. 264 : « In marriage one must become something else ».
167. CL. 230, 241, 269.

regard et le port de tête. Une moustache bien fournie affermit le dessin de la bouche. Il y a encore quelque chose de vulnérable et de tendre au pli des paupières, près des tempes. Mais ce portrait respire le contentement de soi et des autres ; le sourire est doucement amusé. La grande crise du « mariage » est passée : Lawrence et Frieda peuvent croire qu'ils en sortent triomphants. Il se sent maintenant sûr de lui et de l'avenir.

Les idées et la mission

C'est que peu à peu est née en lui la conviction d'avoir trouvé le remède aux maux de l'humanité. On dirait que, ne pouvant se passer d'une sanction morale et intellectuelle, il ne trouve pas de meilleur moyen de se mettre en harmonie avec la société que de généraliser sur son propre cas, et d'inviter tout le monde à l'imiter. La première et rudimentaire expression de cette attitude remonte au mois d'août 1912 :

> Que tout homme trouve, qu'il cherche sans arrêt jusqu'à ce qu'il trouve, la femme capable de le prendre et dont il peut prendre l'amour, et alors qui se plaindra des hommes ou des femmes ? Mais il faut qu'il y ait réciprocité. En tous cas, et quoi qu'il arrive, j'aime et je suis aimé. J'ai donné et j'ai reçu, et cela est éternel. Oh ! si seulement les gens pouvaient se marier comme il faut. Je crois au mariage [168].

Mais que faire s'il n'y a pas réciprocité ? Et comment concilier avec l'adultère cette « croyance au mariage ». Voilà de quoi occuper les méditations d'un esprit logique. Lawrence ne craint pas d'aller jusqu'au bout de ses idées. Une lettre à Collings, du 17 janvier 1913, résume plus clairement que tout autre de ses écrits la pensée qui va se traduire dans les œuvres de cette période. Il pose en principe le primat de la chair, du sang, sur l'intelligence : « ce que notre sang éprouve et croit et dit » est infaillible.

> Est-ce que je me soucie de savoir ? Tout ce dont j'ai besoin c'est de répondre à mon sang directement, sans la futile intervention de l'esprit, de la morale, de quoi encore ?

Peu importe la connaissance du monde extérieur : il faut se chercher, et s'écrier « Mon Dieu, je suis moi même ! » : il faut *être*, inconsciemment, comme le peuple italien : ne pas s'adonner à « l'Humanitarisme et pareilles formes du non-être » ; être, c'est « répondre à ses besoins », faire ce qui nous plaît :

---

168. CL. 139 : 19 août 1912.

> « Pour que vive toute ma flamme, je veux cette liberté, je veux cette femme, je veux cette livre de pêches, je veux dormir, je veux aller au bistrot et m'amuser, je veux avoir un fameux air rupin aujourd'hui, je veux embrasser cette femme, je veux insulter cet homme »

voilà comment parlera celui qui veut être lui-même [169].

Mais un homme vraiment amoral ne parle pas ainsi : il *est*, sans plus. Lawrence s'en rend compte : « Je ressemble à Carlyle, qui, dit-on, écrivit cinquante volumes sur la valeur du silence. » [170]. Il prêche l'immoralisme avec la conviction d'un méthodiste qui a vu la lumière divine.

Qui plus est, cet « homme passionnément religieux » formule sa doctrine dans un langage imagé fortement inspiré de la Bible. Ce nouveau saint Jean a trouvé son Patmos sur le Lac de Garde. Il ne lui reste plus qu'à convertir sa nation, malgré elle, car elle ne sait pas ce qu'elle désire :

> Je crois, savez-vous, que j'ai au fond de moi une réponse au *besoin* de notre temps : au besoin réel, profond des Anglais, non pas à ce qu'ils s'imaginent désirer. Et peu à peu je mettrai mon emprise sur eux [171].

Il vient, en effet, d'envoyer à Garnett son *Avant-propos* pour *Sons and Lovers*. Véritable Apocalypse, mais d'une logique rigoureuse une fois les prémisses acceptées, et d'un style qui combine le plus effroyable jargon et des morceaux d'une poésie subtile et prenante, ce texte annonce toute une série d'écrits sur des thèmes et dans un style analogues. Il en dit long sur les progrès de la pensée lawrencienne dans sa recherche passionnée d'une nouvelle morale qui tuerait en lui le sentiment d'avoir péché contre Dieu et les hommes.

« Le Verbe s'est fait Chair », a dit saint Jean. C'est renverser l'ordre naturel. Peu à peu, dans son langage laborieux et biblique, Lawrence pose ces deux équations :

(1) le Père = la Chair = l'éternel et l'infini, l'inactuel.
(2) le Fils = le Verbe = l'esprit, forme individuelle adoptée par la Chair.

> Le Père était Chair, et le Fils, qui en Lui même était fini et avait forme, devint Verbe. Car la forme est le Verbe exprimé, et le Fils est la Chair au moment où elle prononce le Verbe, mais la Chair inexprimable est le Père [172].

---

169. CL. 180.
170. CL. 179.
171. CL. 183 (1er février 1913).
172. L'*Avant-propos* a paru dans *Letters*, 95-102. Il est daté *Gargnano, Jan.* 1913 et dédié à Edward Garnett. L., 96.

Il faut donc modifier quelque peu l'équation (2) : le Fils, de son vivant, était Chair mais a exprimé le Verbe. Il ne reste de lui que le Verbe, sa chair étant morte. Il est intermédiaire entre le Père et le Verbe ; de même tous les hommes.

Lawrence fonde là-dessus une psychologie et une morale.

Le « moi » qui dit « je » est le Verbe : la Chair, substance de mon être, demeure inexprimable ;

> Nous sommes le Verbe, nous connaissons le Verbe, et le Verbe seul est nôtre. Quand nous disons « je » nous voulons dire « le Verbe que je suis ». Cette Chair que je suis me dépasse. [173]

Aussi désormais le pronom personnel désigne seulement le « moi » isolé et distinct qui est Verbe. Le mot Chair exprime à la fois le Père et ce qui en l'individu participe directement du Père.

Cette psychologie revient à dire que la vie consciente et personnelle est d'une réalité inférieure à la vie instinctive et inconsciente, qui est divine puisqu'elle participe du Père. En morale, c'est la justification divine de l'instinct, des élans de la chair, la négation du contrôle de l'intelligence et du moi conscient.

Lawrence part de là pour résoudre deux de ses difficultés théoriques : la Charité chrétienne et la Loi du mariage ; celle-ci condamne l'adultère ; celle-là prescrit d'aimer son prochain comme soi-même, donc de ne pas lui prendre sa femme ; de tendre la joue gauche au lieu de rendre les coups. Ce sont évidemment les deux points sensibles sur lesquels il doit se cuirasser en se forgeant une morale.

Il est impossible dans un développement analytique de suivre le désordre passionné de ces raisonnements ; il faut ordonner cette pensée pour la rendre plus saisissable. Lawrence distingue entre l'amour, apanage de la Chair, et la charité, qui n'est possible qu'au Verbe.

> Car le Verbe n'a ni passion ni douleur, mais vit et se meut dans l'équité. Il a la charité, que nous appelons amour. Mais seule la Chair a l'amour, car elle est le Père, qui dans son amour nous engendre tous... [174]

Voilà où il veut en venir : il y arrive au bout d'une longue page d'arguments sans grande cohérence ; nous en retenons ceci : Le « moi » qui est le Verbe, ne peut aimer « comme soi-même » que le Verbe du prochain, son « moi » conscient. La charité prescrit de ressentir la souffrance de son prochain : or la chair seule souffre ; la charité condamne donc ma chair à souffrir de

---

173. L. 96.
174. L. 98.

la douleur d'autrui, ce qui est donner la suprématie au Verbe sur la Chair, renier le Père, le Tout-puissant : « La douleur est le reniement du Père ». Le Verbe, qui est moins que la Chair, se mêle de lui commander, ce qui est aller au rebours de la nature. Ainsi s'explique une expression de la lettre à Collings : « L'Humanitarisme est un forme du non-être ».

La Charité est donc un mensonge et un blasphème. Qui plus est, elle engendre la haine : cette idée, pas encore bien nette, transparaît cependant :

> ... Si nous aimons notre prochain, nous aimons ce Verbe, notre prochain, et nous détestons ce Mensonge, notre prochain, ce qui est une monstruosité [175].

Lawrence vient d'ailleurs de découvrir cette vérité connexe, qu'un peu d'introspection analytique aurait pu lui révéler bien plus tôt : « la cruauté est de la sexualité pervertie » [176].

Procédant par affirmations dogmatiques dont la forme doit autant à Zarathoustra qu'à l'Apocalypse, il glisse peu à peu vers une théorie de la Loi du mariage, non sans avoir en passant, comme pour exprimer quelque idée de derrière la tête, condamné le malthusianisme : qui peut, au nom du Verbe, défendre à la chair de se reproduire ? [177].

Le mariage ne peut avoir qu'un fondement divin : l'attraction charnelle réciproque. Le Verbe aura beau dire « Cette femme est Chair de ma Chair », il ne peut que se soumettre au décret de la Chair, ou bien renier Dieu [178].

Il y a donc une loi naturelle vivante, et une loi morte :

> Le Père est la Chair, éternelle et indubitable, le législateur mais non la loi... Et toute loi est une structure qui doit s'écrouler, et le Verbe est une image gravée qui est usée et oubliée, comme le Sphinx dans le désert [179].

La loi qui dit « ils ne seront qu'une Chair » est de l'ordre du Verbe ; elle n'est valide que si elle est consacrée par « l'attraction indubitable » de la chair pour la chair. Ainsi s'explique la phrase « *I believe in marriage* » [180] : les mariages sont l'œuvre de Dieu ; du moins le mariage parfait des corps. Lawrence a retourné comme un gant l'idée chrétienne de l'union des âmes dans le mariage.

Celui qui dit « Cette femme est Chair de ma Chair » doit prendre garde de ne pas blasphémer le Père: elle ne peut l'être que

---

175. L. 96.
176. CL. 156 (automne 1912).
177. L. 97.
178. L. 97.
179. L. 96.
180. Cf. supra p. 213, n. 168.

par la volonté du Père et non du Verbe. C'est-à-dire que le mariage n'est valide que si les époux ont atteint l'harmonie physique parfaite. Le premier venu qui atteint cette harmonie auprès de la femme d'un autre a le droit de l'enlever et d'en faire sa femme, si le mariage de l'autre n'est fondé que sur le Verbe. Voilà donc l'adultère en règle avec le Seigneur.

Il lui faut encore une justification : il peut porter un tort à celui dont il prend la femme, et aux enfants de cette femme ; enfin les batailles conjugales font une ombre dans le tableau :

> Si dans ma passion je tue mon prochain, ce n'est pas mon péché, mais le sien, car il n'aurait pas dû me le permettre [181].

La violence, les torts infligés à autrui, sont justifiés si la passion, c'est-à-dire le besoin de la chair, les inspire. Le seul crime impardonnable, c'est celui que l'on commet à froid, par un décret impassible du Verbe.

> Si un homme a renié sa Chair, disant « moi, le Verbe, j'ai puissance sur la Chair de mon prochain », alors la Chair de son prochain le tuera en légitime défense [182].

Le criminel est donc celui qui cherche à contraindre autrui au nom de la loi, des engagements pris.

Tout cela n'a rien à voir avec *Sons and Lovers :* il s'agit avant tout de justifier la conduite des deux amants en lutte contre la société. Ce sont les arguments même que Lawrence emploie avec les Richthofen pour empêcher que Frieda ne se « sacrifie » à ses enfants [183], sans doute ceux qu'il manœuvre contre elle, contre son mari. On ne saurait mieux tenter de mettre la justice du côté de la force, ou, en l'espèce, de la faiblesse, du besoin le plus grand : « *he needed me more* », dit Frieda Lawrence, nouvelle Candida [184]. Ce nietzschéisme de pacotille détonne, venant de ce faible, toujours soumis à la femme, incapable de supporter quelques heures de solitude. Mais ce qui est le plus caractéristique, c'est ce besoin de formuler une foi anti-chrétienne en faisant usage des images même, du style et de la phraséologie des chapelles méthodistes. Rien ne révèle mieux la lutte qui se livre dans cette âme soudain troublée par une conduite et des idées étrangères à ses plus anciennes habitudes de vie et de pensée. De même il emploie pour nier l'Esprit toutes les subtilités de l'intelligence, et pour affirmer les droits de la Force contre la Loi, il a recours au plus vieil argument des juristes, le droit naturel.

---

181. L. 98.
182. L. 98.
183. Cf. Not I... 57.
184. Not I... 56.

La seconde partie de l'*Avant-Propos,* la plus claire et la plus poétique, fonde l'explication de *Sons and Lovers* sur une conception originale de la création humaine et des rapports de l'Homme, de la Femme et de Dieu.

L'homme a cru que le Verbe l'avait créé, et que de sa chair avait été créée la femme. Erreur : « la Femme en travail donna naissance à l'homme, qui à son tour prononça le Verbe » [185]. C'est l'identification de la Femme et de Dieu : elle est la Chair, et produit toute la Chair, « y compris les morceaux intermédiaires qui sont l'homme » : ces morceaux sont semblables aux étamines, qui peuvent se transformer en pétales d'une beauté exquise, mais stériles. L'homme fleurit, il perd de sa vitalité pour devenir enfin le Verbe, pétale de la Rose parfaite, ultime aboutissement du rosier. Cependant l'être véritable du rosier n'est pas la fleur, mais une substance éternelle, infinie, un courant de vie, « la Chair, le Père, qui serait mieux nommée la mère. » [186].

On arrive à cette série : la Mère (= Dieu) produit le Fils (= l'Homme) qui prononce le Verbe : C'est l'éternelle Trinité. Le Saint Esprit, c'est le moment de conscience où le Fils se traduit en Verbe, l'étamine en pétale ; c'est la soudaine flamme de la conscience. L'homme connaît Dieu, l'inconnaissable, par la Chair de la Femme :

> Elle est la porte de notre entrée et de notre sortie. En elle nous retournons au Père : mais comme les témoins de la Transfiguration, aveugles et inconscients [187].

Comme l'abeille allant de la ruche à la fleur, de la Reine Mère à son travail, l'homme a pour fonction d'établir une relation entre l'Eternel qui est la Femme, source de la vie, et le Verbe qui est l'expression du Moment. Auprès de la Femme il est humble et plein de révérence : dans son travail il est puissant et fier. La Femme renouvelle son être, et le renvoie inspiré dans le monde où il va dépenser l'énergie ainsi absorbée, en se livrant à la tâche de l'expression de son moi. Cette philosophie aboutit à une esthétique qui montre combien Lawrence a réfléchi aux principes de son art : l'œuvre d'art est la fixation par un individu et pour l'éternité d'un moment de l'être : c'est le cri joyeux de l'extase, révélation de l'Esprit Saint, au moment où le grand homme s'écrie « *I am I.* » [188].

Seule la dernière page de cet *Avant-Propos* se rapporte directement à *Sons and Lovers* : Lawrence a trouvé un système qui lui explique son enfance, les conflits de son adolescence et de sa jeunesse, et même les difficultés de son adaptation à sa vie nouvelle.

---

185. L. 99.
186. L. 99-100. Cf. E. Carpenter, *Love's Coming of Age*, 178, 179.
187. L. 100.
188. L. 100-101.

Pour s'exprimer, dit-il, toute femme a besoin qu'un homme serve d'intermédiaire entre elle (qui représente la Chair, le Père) et le monde de l'expression, aboutissement de la vie individuelle (le Saint-Esprit) ; que cet homme vienne se retremper auprès d'elle dans les sources de vie. Mais si cet homme, en dehors de son travail, ne se donne pas tout entier à elle, elle le rejettera comme un bourdon. S'il se refuse, ou s'il est trop faible, elle en cherchera un autre. Mais si la loi perpétue leur union mal assortie, ils sont voués à une destruction mutuelle ; lui, sera poussé à consumer sa chair au moyen de quelque excitation artificielle, comme celle de l'alcool ; elle, tombera malade, ou se livrera à quelque idée fixe. Ou bien, si elle a un fils, elle lui demandera de lui servir d'intermédiaire.

Or, tout homme qui devient l'intermédiaire de sa mère est, dans le domaine de l'esprit, son amant. Mais sa chair, ne trouvant pas de régénération dans la femme, s'étiole et s'affaiblit. S'il prend une maîtresse, il ne peut lui donner que son corps ; son être est déchiré, et sa femme espère des fils pour faire d'eux ses intermédiaires [189]. Telle est la tragique destinée de la famille Morel, et l'explication de « l'impuissance psychologique » des personnages lawrenciens.

Il sera intéressant de connaître un jour avec précision les sources littéraires de ces idées. Nous ne pouvons ici que suggérer les plus évidentes : Schopenhauer, Nietzsche, Whitman, et sans aucun doute Edward Carpenter, disciple anglais de ce dernier ; la psychanalyse, jusqu'à un certain point ; il faut nommer aussi Bergson [190]. Mais plus importantes sont les sources personnelles, que nous avons essayé d'établir au cours de ce chapitre. Cette philosophie s'inspire des problèmes de la vie de Lawrence ; elle essaye de justifier sa conduite en la rattachant à une métaphysique qui dépasse les formes vides de la vie sociale et de la pensée courante.

---

189. L. 101-102.

190. *Schopenhauer :* une idée fondamentale de cet avant-propos, que « l'individu est l'expression dans le temps de l'espèce qui est hors du temps » (Ribot, la philosophie de Schopenhauer, 82) provient, directement ou non, du philosophe de Francfort. (La chair = l'Espèce, le Verbe = l'Individu.) La conception du Génie (cf. Ribot, 96 et ss.).

Nietzsche : la critique de la morale chrétienne, de la charité, de la loi des faibles, qui les protège contre les forts, etc. *Whitman* : Lawrence le cite : « Uttering glad leaves », p. 100. Whitman a dit « Uttering joyous leaves » (Leaves of Grass, 105 : « I saw in Louisiana a live oak growing ». — Il l'imite : « (Woman) is the door for our in-going and our out-coming », dit-il : et Whitman : *Children of Adam*, I sing the body electric, Leaves of Grass 84 : « You are the gates of the body, and you are the gates of the soul ». Une comparaison précise et détaillée du *Foreword to Sons and Lovers* avec les poèmes du groupe *Children of Adam* serait intéressante. *Carpenter*, cf. infra, note 194, etc.

Les psychanalystes : L. 102 : « The old son-lover was Oedipus. The name of the new one is legion ».

Bergson : cf. CL. 203 ; mais surtout *Hibbert Journal*, oct. 1911. Cf. supra p. 118. Peut-être faut-il aussi voir une influence commune de Schopenhauer : cf. Baillot, *Influence de la Philosophie de Schopenhauer en France*, 147 et ss.

Elle cherche à expliquer la sujétion de Lawrence vis-à-vis de la femme tout en ménageant son amour-propre masculin ; elle aboutit à une conception, d'une grande beauté poétique, et toute personnelle, des rapports entre Dieu, la femme, l'homme, et l'activité créatrice masculine. Cette conception est d'un équilibre relativement stable, tenant la balance égale entre l'instinct d'immersion du moi dans le grand Tout, et l'instinct vital de développement individuel et d'expression personnelle. Chose remarquable, elle part du divin de la chair pour aboutir au divin de l'esprit. Le Dieu lawrencien a subi un nouvel avatar. Il n'est plus uniquement, comme en 1911, un éparpillement ondoyant de la force vitale. Il s'est polarisé et sectionné. Il est la chair, source de la vie, et le verbe, but de l'homme dans le monde de l'action. Mais l'homme, divisé entre la tendance au retour vers les sources, et celle à la différenciation qui le pousse vers l'isolement du moi, ne sera-t-il pas tôt ou tard écartelé ? Ce Dieu double, à l'image de Lawrence, ne va-t-il pas succomber à la tentation de laisser une de ses moitiés dévorer l'autre ? [191].

Quant à la femme, identifiée à la chair, n'est-elle donc encore que de la vie non-différenciée ? N'est-elle pas un individu, tout autant que l'homme ? Ne veut-elle pas elle aussi exprimer directement, sans l'intermédiaire de l'autre sexe, cette personnalité que développe le monde moderne ? Sa seule fonction n'est certes pas de reproduire l'espèce. Le poème *Rose of All the World* s'attaque au problème d'une façon bien caractéristique. C'est l'homme qui parle :

> Je suis ici moi-même, comme si, secoué par cet effort
> Pour commencer une autre vie, je remplissais le but de la mienne,
> Pétales de rose colorés tourbillonnant autour d'un centre
> De points de semence, récemment embrasé, doucement attisé
> Par le souffle créateur de tout le sang du rosier...

Ainsi l'acte de chair est pour le poète une confirmation de son être en même temps que la possibilité de créer une autre vie. Mais alors, faut-il croire que

> La semence est le but, la fleur un accident ?

Ou bien l'efflorescence qu'est le plaisir de l'homme et de la femme est-elle la suprême réalité ?

> Sommes-nous embrasés, toi et moi, pour devenir
> Une rose merveilleuse sur l'arbre
> De la vie parfaite, et notre possible semence
> N'est-elle que le résidu de la jouissance ?

---

191. Peut-être certaines idées, qui sont implicites dans toute cette conception du caractère de la femme, doivent-elles se rattacher à de vieilles lectures, par exemple à Herbert Spencer, qui conçoit le processus d'évolution comme un double mouvement, la matière passant d'une « homogénéité indéfinie et incohérente » à une « hétérogénéité définie et cohérente » (*First Principles*, p. 110). Il semble cependant plus probable qu'elles proviennent d'une récente lecture de Carpenter, *The Art of Creation*.

Qu'est-ce donc qui compte, la fleur ou les fruits ? Lawrence se prononce pour la rose, et définit son idéal de l'existence féminine :

> Il faut t'épanouir, ma chère, être la rose
> Des roses, sans reproche et sans but, une rose
> Qui ne soit que roseur, sans autre raison d'être :
> Je serai trop heureux de voir s'ouvrir la fleur [192].

Il se peut, comme l'a suggéré J. M. Murry, [193] que la rose tienne à devenir fruit, que la femme veuille des enfants : mais qu'arrivera-t-il si, au lieu de l'épanouissement dans l'extase amoureuse, elle préfère celui que Lawrence a défini pour l'homme dans *l'Avant-Propos*, si elle veut elle aussi créer avec ses mains ou son esprit, devenir ouvrière, écrivain, artiste ? C'est là un des problèmes que devront envisager les œuvres commencées vers 1913. *Rose of All the World* contient déjà la réponse, celle d'un homme convaincu que l'expression suprême de la femme est celle de la jouissance amoureuse.

La plupart des œuvres d'après 1913 seraient claires pour tout lecteur attentif de l'*Avant-Propos* connaissant la vie de Lawrence, si la philosophie de l'écrivain ne devait pas subir des modifications répétées sous l'influence de son état d'esprit à tel ou tel moment. L'équilibre de l'*Avant-Propos* est instable. Il n'y a rien d'anormal à concevoir, comme le fait Lawrence, l'anéantissement du moi dans l'extase des sens comme une entrée en contact avec l'être véritable. Cette conception remonte sans doute aux sources les plus profondes de la pensée humaine ; elle a été exprimée par plus d'un poète et d'un penseur dont l'équilibre spirituel ne saurait être contesté [194].

Mais lorsqu'il exprime la réalité de sa vie plus que son idéal, Lawrence y ajoute quelque chose d'original et de redoutable : la négation de l'existence métaphysique de tout ce qui n'est pas la Chair. Il fait alors de cet anéantissement du moi dans l'amour la seule réalité. Renversant les termes courants, il appelle *non-être* la vie active et consciente, et *être* les moments où la conscience s'obscurcit ou s'éteint :

> Pour lui, la vie semblait maintenant être *une ombre*, le jour *une ombre blanche ; la nuit, la mort, l'immobilité et l'inaction, étaient pour lui l'être. Vivre, se presser et persévérer, cela était le non-être.* Le moment

192. *Rose of all the World*, C.P. 218-218.

193. *Son of Woman*, 65.

194. Cf. Havelock Ellis, *Studies in the psychology of Sex*, V, 148 ; Edward Carpenter, *Love's Coming of Age*, : « The aim of Love is non-differentiation — absolute union of being ; but absolute union can only be found at the centre of existence. Therefore whoever has truly found another has found not only that other and with that other himself, but has found also a third —who dwells at the centre and holds the plastic material of the universe in the palm of his hand, and is a creator of sensible forms » (27-28 dans l'édition définitive, 1948).

suprême était celui où l'on se fondait *dans l'obscurité* pour y balancer, *identifié avec le grand Etre* [195].

Ce passage donne la clef d'une nouvelle série d'équivalences :

Etre (chair) = ombre, nuit noire, mort de la conscience, inaction, immobilité = chaleur, sang [196].

Non-être (verbe) = lumière, blancheur, conscience claire, activité intellectuelle, mécanique, sociale = froideur, glace [197].

Il ne faut naturellement pas oublier que ces équations ne sont jamais rigoureuses : il arrive à Lawrence d'employer un des termes avec sa valeur courante, par exemple lorsqu'il fait de lumière le synonyme de vie réelle, d'être : il peut dire alors que le jour est « une ombre blanche », ombre devenant le synonyme de non-être [198]. Mais c'est la principale cause d'obscurité de ce symbolisme de la lumière et de l'ombre, et avec un peu d'entraînement on arrive bien vite à comprendre les poèmes de *Look, We Have Come Through !* où interviennent ces images. Tout un monde de ténèbres se constitue autour du centre lumineux de la conscience pure ; une zone noire ou grise entoure chaque objet brillant, le rend mystérieux et étrange [199]. Les éclairages crépusculaires et rouges, synonymes de chaleur et de sang, symbolisent un certain équilibre de la conscience et du désir, les états intermédiaires où naît l'espoir de la régénération et du bonheur [200]. Une nouvelle poésie pénètre l'œuvre de Lawrence, tout un jeu de symboles complexes venant ajouter encore aux obscurités de la langue qu'il se forge dès l'*Avant-Propos* et qu'il va adopter dans ses poèmes et ses romans. Le nouveau système lawrencien repose largement sur des interprétations originales mais obscures de mots du langage courant dont il bouleverse le sens et les suggestions.

Conception de l'œuvre nouvelle

La vie nouvelle, avec ses difficultés et ses joies, a produit son effet. Le puritain s'est déraciné et il a osé regarder son moi d'autrefois non pas avec détachement, mais avec l'enthousiasme icono-

---

195. S. & L. 288.

196. Cf. par exemple S. & L. 178-179, le symbolisme de la lune, du sang, de l'ombre sur les yeux de Miriam ; partout Lawrence associe la *chaleur* des relations sociales dans le peuple avec le faible développement de la *conscience* (cf. S. & L. 256).

197. cf. *Twilight in Italy*, 10, 11, 22, pour l'association entre la glace (= froid, lumière) et de la mort.

198. Cf. encore CP. 210 : *In the Dark*, où *not-to-be* équivaut à *darkness*, à mystère, et aussi à ce qui tente le poète : le « sommeil conscient » défini dans S. & L.

199. Cf. C.P. 215 : *A Young Wife* ; 204 : *First Morning*, où *darkness* et *dawn* ont sans doute un sens symbolique, l'aurore étant la conscience claire qui ne peut pas laisser Lawrence en paix.

200. Cf. C.P. 237-240 : *December Night, New Year's Eve, New Year's Night, Valentine's Night, Birth Night.*

claste des néophytes. De cette crise sort la conception initiale de deux nouveaux romans, commencés pendant l'hiver de 1912-1913, et qui seront fondés sur les idées de cette époque. Au moment même où Lawrence écrit l'*Avant-Propos* il « mijote un roman... dont la pensée (le) remplit d'un curieux plaisir, presque venimeux » [201]. C'est probablement *The Insurrection of Miss Houghton*, qui deviendra *Mixed Marriage*, et enfin *The Lost Girl* [202]. Ce plaisir venimeux doit être celui de se venger, dans un portrait sans pitié, du puritanisme d'Eastwood. On retrouve les traces de ces sentiments dans l'état définitif du roman.

Il destine soit cette œuvre, soit plutôt *The Sisters* (la correspondance est obscure sur ce point) au *Meredithy public* [203] ; mais il craint que personne n'ose la publier ; aussi, après en avoir écrit deux cents pages, la met-il de côté pour entreprendre un *pot-boiler* qui soit « moral » [204]. Si *The Sisters* a été ainsi commencé pour les jeunes filles, il ne tarde pas à se corrompre. Lawrence en prend son parti, le termine rapidement entre mars et juin 1913 [205]. Il laisse à Irschenhausen le premier roman, qui sera repris en 1919.

Comme pour *Sons and Lovers*, Garnett lit *The Sisters* et le rend à Lawrence avec ses observations. Après y avoir travaillé pendant l'été et l'automne de 1913, l'écrivain en a rédigé la première moitié le 30 décembre : il l'appelle maintenant *The Wedding Ring* [206]. Nous avons alors affaire à deux romans : *The Wedding Ring* qui deviendra *The Rainbow*, et sa suite qui, après bien des vicissitudes, sera enfin *Women in Love* [207].

Garnett n'approuve pas *The Wedding Ring*, et le renvoie à l'auteur, qui le récrit encore une fois entre la fin janvier et le début de mai 1914 [208]. Il se défend, expose son esthétique à ce critique trop sincère qui lui dit que sa psychologie est fausse, que son œuvre ne tient pas [209]. Duckworth, qui, sur la recommandation de Garnett, a publié *The Trespasser*, *Love Poems* et *Sons and Lovers*, refuse ce roman. Lawrence accepte une offre de Methuen, faite par l'intermédiaire de l'agence Pinker : il vend *The Wedding Ring* pour une avance de trois cents livres [210]. Methuen estime pourtant que l'œuvre ne saurait être publiée telle quelle, et la rend à Lawrence qui la garde d'août 1914 jusqu'à juin 1915 [211].

---

201. CL. 176, 178. En décembre 1912, il entreprend un roman dont le héros sera Robert Burns (CL. 167).
202. CL. 200, 602, 627, 628.
203. CL. 183.
204. CL. 193, 197, 200.
205. CL. 193, 209.
206. CL. 209, 219 ; L. 136-137 ; CL. 224, 230, 259.
207. CL. 263, 272, 275, 457 ; L. 364.
208. CL. 263, 272, 275.
209. CL. 281-283.
210. CL. 284, 289.
211. Cf. *Daily Telegraph*, Monday November 15, 1915, p. 12, col. 2 (voir appendice III). CL. 296, 346-347 (31 st May 1915).

Lawrence n'a guère tenu compte des avertissements de Garnett, qui déjà avait dû protester contre l'*Avant-Propos* et suggérer qu'il serait peu sage de le publier [212]. *The Wedding Ring* développe les idées de l'*Avant-Propos ;* le romancier a décidément choisi l'amour pour sa province particulière, quoi qu'en doivent penser le public et les éditeurs :

> Je ne puis écrire que sur les choses qui m'inspirent des sentiments assez forts, c'est-à-dire, à présent, les rapports entre hommes et femmes [213].

Il a développé sa conception de la personnalité féminine : l'idée centrale de l'œuvre nouvelle est le développement de la femme « devenant un individu responsable et capable d'initiative personnelle » [214]. Une grande et féconde idée l'inspire, féconde pourvu qu'il sache en faire ressortir la vraie grandeur. Pour rendre à l'art sa vitalité, il faut en faire une collaboration des deux sexes, s'acceptant l'un l'autre avec la plus complète sincérité :

> C'est le point de départ : se réunir, hommes et femmes ; se révéler les uns aux autres, gagner une grande connaissance aveugle de la souffrance et de la joie : il faudra encore une vaste phase de la civilisation pour exploiter et élaborer cette connaissance. Parce que la source de toute vie et de tout savoir est dans l'homme et la femme, et que la source de toute existence est dans les échanges entre cette vie, cette connaissance, cette existence masculine et féminine, leur rencontre et leur mélange [215].

Qu'entend-il par cette connaissance aveugle ? Les secrets immémoriaux et universels de la chair ? Mais qui donc a besoin, pour les découvrir, de l'aide de la littérature et de l'art ? Et si l'Angleterre les ignore autant qu'il le pense, tolèrera-t-elle qu'il les publie ? Il prévoit l'obstacle ; mais sa mission prophétique l'emporte : il écrit pour l'avenir, pour les David Garnett et les Harold Hobson, qui ne savent pas ce qui leur manque. Il est sûr de ses forces : personne en Angleterre ne peut l'égaler en grandeur [216]. Mais il doute d'autrui. Il prévoit, il appelle même peut-être la persécution. Il sent, dirigées contre l'essence même de son être, de fortes inimitiés ; les critiques de Garnett lui semblent de profondes, d'impardonnables insultes : la rupture avec ce fidèle ami ne tardera pas [217]. Il demande à Murry de le soutenir :

---

212. CL. 182.
213. CL. 200.
214. CL. 273.
215. CL. 280.
216. CL. 199. Cf. CL. 183 (supra p. 223, n. 203).
217. CL. 274, 284, 292 ; L. 214. Lawrence n'écrit plus à Garnett après janvier 1915, sauf pour affaires en 1921 (cf. CL 663, 674).

> Oh, me dis-je, si seulement l'on pouvait avoir quelques vrais amis, qui comprennent comme moi certaines choses. Ils sont tous contre moi. Je sens Marsh contre moi de tout son être ; et Campbell voudrait l'être aussi, car c'est un démon pervers [218].

Comme il termine *The Wedding Ring*, il se sent incompris, isolé :

> Encore quatre jours et j'aurai fini mon roman, s'il plaît à Dieu. N'allez pas être malade et me laisser dans le pétrin. Comprenez-vous combien cruellement j'éprouve le besoin d'amis qui aient quelque foi en moi ? Les gens pensent que je suis une espèce de drôle de type qui sait écrire, c'est tout ; et comme cela me fait horreur ! Il n'y a pas une âme qui se soucie de moi, sauf Frieda, et c'est un peu dur qu'elle ait à supporter tout le fardeau [219].

Avec les avertissements amicaux de Garnett, la société commence-t-elle à se défendre contre cette philosophie anti-sociale, anti-intellectualiste et anti-chrétienne qui va de pair chez lui avec sa croyance en la valeur rédemptrice de la sensualité, et qui a passé toute entière dans l'œuvre de ces deux années ? Au même moment, par le fait d'une des petites ironies de la vie, Lawrence et Frieda sacrifient sans joie à cette même société, en régularisant leur union ; ce rebelle né sociable est frappé de la dignité et de la décence de la cérémonie au Registry Office [220].

Survient la guerre, qui va renforcer la pression du milieu sur les individus, et compliquer pour cet Anglais et cette Allemande des problèmes domestiques peut-être en voie de solution. Une œuvre, commencée au moment où ces problèmes étaient les plus pressants, va attirer sur Lawrence ce qui a pu passer pour une vengeance de l'Angleterre puritaine.

---

218. CL. 269.

219. CL. 275.

220. CL. 286 : 12 juillet 1914. « I, poor devil, am seedy with neuralgia in my left eye and *my heart in my boots*. Domani sono i nostri matrimonii — alle 10 1/2. *Povero me, mi sento poco bene.* »

CL. 287 : « I thought it was a decent and dignified performance ».

CHAPITRE II

DE *SONS AND LOVERS* AU *RAINBOW*

I. Les voyages : *Impressions d'Allemagne ; au Tyrol : crucifix et ex-voto ; la montagne et la mort. Premières esquisses italiennes : méditation sur les moines et la fileuse ; le théâtre, la vie sociale, le caractère italien ; Nord et Midi, culte de la chair et spiritualité. Equilibre entre description et interprétation.*

II. Evolution des thèmes : *Retours sur le passé : milieu d'Eastwood* (The Christening) ; *parents et enfants* (The Christening, Daughters of the Vicar) ; *apparition du personnage « fixé à sa mère ». La femme nouvelle et l'amour : Paula Jablonowsky ;* Once : *héroïne impudique ; jalousie de l'amant :* New Eve and Old Adam : *portrait de Frieda.*

Jalousie : New Eve and Old Adam, Shadow in the Rose Garden; White Stocking. *Accent mis sur la jalousie et la violence au cours de la révision.*

Violence et sensualité : The Prussian Officer.

Amour, non-être, jouissance du moment présent : The Thorn in the Flesh ; *la renaissance par l'amour. Comment Lawrence a nuancé ses conceptions de l'amour. Les scènes amoureuses de* Sons and Lovers. *Expérience mystique, sentiment cosmique ; mort du « moi » social et intellectuel, renaissance sur le plan cosmique. L'amour désintégrant et ce qu'il représente chez D.H.L. Abandon aux forces obscures.*

III. Progrès techniques : exemple tiré de *Daughters of the Vicar.*

Du roman qui clôt la jeunesse à celui dans lequel Lawrence, à la lumière d'une conception générale de la vie, tente de fondre l'expérience de ses vingt-sept premières années avec celle de 1912 à 1914, s'échelonne une floraison d'œuvres variées dans lesquelles se prépare la synthèse du *Rainbow*. Beaucoup de ces œuvres sont d'autant plus suggestives des états d'âme nouveaux de leur auteur, qu'elles ont subi pendant cette période de profonds remaniements.

Les thèmes personnels nouveaux qu'apportent ces deux années sont connus : joies et difficultés de la vie avec Frieda, impressions de voyage, notamment la révélation de l'Italie. Seule nous retiendra à présent la traduction littéraire de ces thèmes, leur utilisation dans des créations de l'esprit qui, issues de la vie, s'en distinguent déjà sur bien des points et se détachent de la mouvante personnalité de leur auteur. Aussi ce chapitre suivra-t-il à travers les remaniements et l'utilisation littéraire des idées nouvelles, la cristallisation progressive du contenu même du *Rainbow* [1].

I. Les voyages

Dès son arrivée sur le continent Lawrence songe à faire argent de ses déplacements. Les 3 et 10 août, la *Saturday Westminster Gazette* publie deux articles de lui, intitulés *Impressions d'Allemagne* [2]. Elle en refuse apparemment deux autres « trop anti-allemands » [3].

French Sons of Germany décrit l'hostilité des Lorrains contre le régime allemand. Les Français que rencontre Lawrence, un coiffeur et sa femme, un ménage de cabaretiers, des écoliers, gagnent toute sa sympathie, tandis que sa haine s'adresse au militarisme d'outre-Rhin, à des soldats qui brutalisent une jument nerveuse et fine [4].

Dans sa réaction contre l'Allemagne militariste, protestante et nordique, Lawrence fait du Français du peuple le type même de son humanité idéale. L'Italien jouera plus tard ce rôle à ses yeux, et il sera moins tendre pour la France, peut-être sous l'influence de Katherine Mansfield qui n'épargnait guère le pays où l'exilait sa maladie [5].

> « L'âme du Français », écrit notre voyageur, « est la même quand il dîne et quand il embrasse son enfant. L'Allemand n'a pas d'âme quand il dîne et il est plein de beauté lorsqu'il embrasse son enfant. Aussi préféré-je le Français, qui ne souffre pas d'un si fâcheux divorce entre sa nature animale et sa nature spirituelle, mais chez qui les deux natures sont fondues l'une dans l'autre » [6].

---

1. Nous ne tenons pas compte ici des poèmes — tant *Love Poems and others* réunis en volume en 1913, que *Look, we have come through!* achevé plus tard sous l'influence d'une cristallisation définitive de sentiments et d'idées dont les germes seulement apparaissent de 1912 à 1914. La substance des poèmes autobiographiques a été utilisée à sa place chronologique ci-dessus.

2. *French sons of Germany*, 3 août ; *Hail in the Rhineland*, 10 août. Cf. *Phœnix*, 71-81.

3. CL. 137, 141.

4. Incident repris dans une belle scène de *Women in Love* (113 et ss.).

5. *Women in Love*, 221, 248-250, 261, 489 ; *Letters of K.M.*, *I*, 109-110, 118, 143-4, 145, etc.

6. *Phœnix*, 71.

Hail in the Rhineland raconte, avec des exagérations dont l'intention humoristique est évidente, une promenade faite par l'auteur avec sa cousine Hannah Krenkow. Devenue la mi-bourgeoise, mi-paysanne Johanna, l'héroïne de ce récit doit sans doute quelques traits à la sœur cadette de Frieda, Johanna Von Richthofen [7]. Nous avons affaire ici à un Lawrence enjoué et spontané, capable d'envisager la rédaction d'une pochade humoristique comme un exercice agréable. Le flirt avec Johanna, l'attitude ambiguë, à la fois abandon et prudence, du jeune homme devant l'amour, l'effarante averse de grêlons « gros comme des œufs », les conversations avec les paysans rhénans, le tout forme un mélange attrayant bien que sans profondeur. Des articles de ce genre auraient assuré à Lawrence un succès facile dans le journalisme descriptif.

Sur la route d'Italie il exploite d'abord la même veine. Les crucifix rencontrés le long des chemins alpestres lui inspirent un article, *Christs in the Tyrol* [8], premier état du sombre essai sur lequel s'ouvrira *Twilight in Italy* [9]. Bien que les réflexions plaisantes abondent encore, déjà le ton a changé depuis les premières impressions d'Allemagne. Frappé par la diversité des Christs en croix qui jalonnent les routes de la Haute-Bavière et du Tyrol, le voyageur se livre à des méditations sur les créateurs de ces lugubres images. Deux traits ressortent de cette première esquisse : la préoccupation du problème de la souffrance humaine, et une attitude critique envers son pays natal, manifestée par des comparaisons défavorables entre les naïves et révélatrices sculptures des Bavarois et des Tyroliens, et les crucifix industriels platement sentimentalisés de son enfance.

Dans ces Christs alpestres Lawrence retrouve en effet les âmes de leurs créateurs. Le montagnard tremble devant la souffrance physique, et s'il élève un crucifix au bord de la grand-route, c'est dans une obscure tentative pour déchiffrer l'énigme de la douleur :

> C'est ainsi qu'ils tentent de s'accoutumer à l'idée de la mort et de la souffrance, et de se débarrasser de la crainte de ces maux. Tout art tragique participe de cette tentative [10].

Les crucifix sensationnels et criards des Italiens détonnent après la sincérité des paysans allemands : dès que l'on arrive au sud du Brenner on retombe dans le vulgaire. Mais Lawrence ne s'attache pas à critiquer la légèreté italienne. Sa pensée revient

---

7. Cf. Not I... 19, 25 ; CL. 114.
8. *Sat. Westm. Gazette*, 22 mars 1913, *Phœnix*, 82, 86.
9. T.I. 7-23 : *The Crucifix across the Mountains*. Le poème *Meeting among the Mountains* coule de la même source. C . *Eng. Review*, février 1914, p. 306 ; Not I..., 48-49.
10. *Phoenix*, 84.

plutôt vers son pays natal qu'il voit avec des yeux nouveaux. La platitude des Christs anglais vient de ce que ses compatriotes n'ont pas osé exprimer leur vraie nature : « Je suppose que nous n'avons pas sculpté de Christs, par crainte de les faire trop humains, trop semblables à nous-mêmes... » [11].

Aux heures noires de la guerre Lawrence reprendra cette méditation, et sans effacer la précision des détails matériels qui lui servent de point de départ, il en dégagera une espèce d'hymne lyrique à la souffrance et à la mort. Aussi l'intérêt de *Christs in the Tyrol* est-il de montrer combien sa première réaction est proche de la réalité matérielle, combien peu il cherche tout d'abord à extraire des faits une signification symbolique. Des années se passeront avant qu'il ne développe le contenu « lawrencien » de sa première esquisse, et ne cherche à la rattacher à toute une philosophie de la souffrance.

Deux esquisses tyroliennes, *A Chapel Among the Mountains* et *A Hayhut Among the Mountains* [12], contemporaines des œuvres ci-dessus, tiennent à la fois de la méditation descriptive et de l'autobiographie. Lawrence et une certaine Anita qui n'est autre que Frieda, se perdent dans les Alpes du Tyrol, rient de bon cœur de leurs mésaventures, et arrivent à la nuit tombante devant une petite chapelle de bois. A la lumière incertaine des cierges qu'il a allumés, Lawrence examine les dessins et aquarelles accrochés aux murs en ex-voto. Ce sont les remerciements adressés à Dieu par les paysans ; ces simples se doutent bien que le Seigneur comprend mieux leurs dessins que « l'allemand, l'anglais ou le russe ».

Avec une sympathie amusée Lawrence décrit ces images inspirées par des accidents ou des malheurs domestiques. De même que les sculpteurs de crucifix, les auteurs de ces ex-voto ont soudain senti la peur de la mort :

> Plus profonde que tout autre sentiment, la peur était toujours présente dans les ténèbres de la montagne. Le premier de tous les dieux était le Dieu inconnu qui à chaque instant écrasait la vie, qui sans cesse la menaçait. Son ombre se projetait sur les vallées. Et ces ex-voto propitiatoires, images peintes sous le coup de la terreur, étaient le tacite aveu de la puissance de ce Dieu innommé à qui ils étaient offerts [13].

Ces réflexions sont interrompues par Anita : elle a découvert un chalet plein de foin où les deux amants passent la nuit après de nouvelles mésaventures traitées avec bonne humeur. Au réveil ils voient les sommets couverts de neige fraîche. Cette blancheur

---

11. *Phœnix*, 86.
12. L.A.H. 57-70, 71-82.
13. L.A.H. 69.

soude le ciel à la terre, et semble rendre l'au-delà immédiatement accessible. Dans ce monde transformé par la neige, une montagnarde et son mari apparaissent au poète comme les symboles de l'immobilité et de la solitude des cîmes :

> Machinale et sans vie, la femme montait le sentier abrupt. Eblouissante, la neige étincelait au-dessus, épousant la forme des pics. Un calme parfait régnait sur la cuvette de verdure où se trouvait la ferme. La femme semblait imprégnée de toute cette immobilité et de tout ce silence. On eût dit qu'elle se mourait, n'ayant pas de place ici. Et je vis l'homme à la porte de l'étable. Il était maigre, avec des moustaches rousses. Il avait la même apparence lointaine, comme si le silence, la solitude et les montagnes lui eussent également enlevé l'éclat de la vie [14].

Les pics menaçants des Alpes ont déjà fait sur Lawrence une profonde impression : mais il lui faudra encore longtemps pour en extraire tout le contenu symbolique et faire de la haute montagne et des neiges éternelles un monde où triomphe l'esprit de dissolution et de mort. Cependant, dans ces esquisses, déjà l'œil du poète voit davantage que les simples réalités matérielles. Déjà le paysage s'anime d'une étrange malveillance, déjà l'inertie mentale du montagnard est expliquée d'une façon qui nous paraît bien arbitraire. David Garnett a signalé [15] d'autres exagérations, plus palpables, qui tiennent au parti pris humoristique de l'auteur. Retenons que sur l'expérience pure et simple, disons plutôt, puisqu'une telle chose est inconcevable, sur la vision moyenne et terne des choses, germent des idées qui la déforment et la reconstruisent. Entre le fait brut et le lecteur vient parfois s'interposer l'ombre des préoccupations intimes du voyageur: le « divorce » de l'âme et du corps chez les Allemands, la religion de la peur chez les Tyroliens, et, dans le silence des Alpes, l'envahissement des deux montagnards par la mort. Ce sont là les premiers bourgeons d'une pensée qui plus tard dominera les descriptions lawrenciennes des mêmes objets. Mais aucun esprit de système ne se révèle encore sous ces quelques remarques qui élèvent parfois avec bonheur les descriptions au-dessus du terre-à-terre.

Italian Studies, trois esquisses parues dans *The English Review* de septembre 1913 [16], marquent déjà une transition vers la future manière des récits de voyage lawrenciens. Mais quel écart entre ces tableaux et les trois chapitres de *Twilight in Italy* où ils seront développés, ne formant plus alors que le noyau de réalité autour duquel foisonneront les dissertations théoriques et symboliques ! Les préoccupations philosophiques des années de guerre

14. L.A.H. 80-81.
15. L.A.H. *Introduction*, XII.
16. Vol. XV, 202-234.

envahiront de leurs végétations parasites la version remaniée, œuvre nouvelle révélatrice de l'état d'esprit de Lawrence en 1915-16 plus que de l'Italie de 1913. Ici, nous n'avons pas précisément affaire aux premières impressions, car déjà ces études se distinguent des passages correspondants dans les Lettres de l'écrivain, et un effort littéraire se fait sentir ça et là [17].

The Spinner and the Monks, série de descriptions dont le lien paraît d'abord tout fortuit, nous fait voir quelques splendides paysages alpestres du genre de ceux que Lawrence sait brosser en quelques lignes dans ses lettres. Mais le titre souligne les deux thèmes principaux. Lawrence converse un instant avec une vieille Italienne qui file sa quenouille dans le soleil éclatant du lac de Garde, symbole d'un âge révolu, vestige d'une humanité à peine éveillée à la conscience, pour qui le temps n'existe pas. [18]

Le promeneur aperçoit ensuite deux moines qui marchent de long en large dans le jardin de leur monastère, sous un ciel pur où point déjà un mince croissant de lune. Dans le calme du crépuscule, devant le muet va-et-vient des deux religieuses aux gestes calmes, le ton s'élève jusqu'à une méditation sur le sens de leur vie monastique. Tantôt les deux moines regardent « en avant vers le blanc clair de lune de l'éternité », tantôt leur prière les tourne vers « le blanc et frêle cadavre du crucifié ». [19].

> Ils n'étaient pas ici, mais là-bas : là-bas, en arrière, avec le cadavre du crucifié : là-bas, en avant, avec l'esprit blanc et libre, soit dans le passé, soit dans l'avenir, dans la mort du corps torturé, dans la mort de l'âme glorifiée, mais jamais ici. Ils semblaient être un pont s'élançant d'une rive à l'autre du fleuve, mais dont les deux moitiés ne se rejoindraient pas : un pont aboutissant à un trou dans le vide [20].

Lawrence s'était lancé dans une assez belle image : mais il retombe lourdement, comme s'il cherchait par des platitudes à faire oublier à son lecteur cet envol vers une pensée trop personnelle. Ses moines rentrent dans leur monastère : « Je leur souhaitai à part moi un agréable repas » [21] dit-il, se félicitant de n'être pas moine. Il est vrai qu'il prend alors la peine de nous expliquer brièvement le rapprochement de la fileuse et des religieux : la vieille paysanne symbolise le présent, en face de ces hommes qui, restés en dehors de la vie,

> ...look before and after
> And pine for what is not.

---

17. Par exemple *The Theatre* : à comparer cette étude aux Lettres portant sur le même sujet, on sent bien l'effort pour dégager une leçon, pour donner une unité au tableau.
18. *Eng. Rev.* XV, 206. Elle ne semble pas comprendre l'étranger qui lui demande combien de temps il lui a fallu pour filer sa quenouille.
19. *English Review* XV, 209.
20. Ib. 209.
21. Ib. 209.

Humour et poésie sont les notes dominantes des deux autres chapitres, *The Lemon Gardens* et *The Theatre*, qui décrivent, l'un le propriétaire de la Villa Igéa, et ses orangeraies en terrasse au flanc de la montagne, l'autre une troupe d'acteurs ambulants venus pendant le carnaval jouer à Gargnano Ibsen, d'Annunzio et Shakespeare, devant un auditoire ou s'assemblent sans se mêler, hommes, femmes, paysans, bersagliers, petite bourgeoisie et négociants du village.

Entrelardées dans ces tableaux, on rencontre quelques idées qui seront développées dans *Twilight in Italy*. Certaines préoccupations personnelles transparaissent. L'écrivain s'intéresse particulièrement aux relations de chaque couple humain qu'il rencontre. Tels ses propriétaires, les Di Paoli, lui âgé, elle jeune encore et sans enfant. Ou un remarquable trio aperçu au théâtre : un paysan, sa femme et son enfant, image d'une Sainte Famille dont le Joseph serait jeune et sauvage [22]. L'absence de camaraderie entre les sexes en Italie surprend le nordique Lawrence [23].

Son attitude devant les Italiens manque de netteté pour le lecteur non prévenu : certaines réactions sont sainement nationales et traditionnelles : il abhorre les maisons « sépulchrales », les intérieurs confinés, de ce peuple qui passe pour aimer le soleil ; il fait une discrète allusion, (qui sera développée dans *Twilight in Italy*) à l'ordure qui s'étale dans les ruelles. La caricature de *Hamlet* présentée par la troupe paysanne l'irrite quelque peu. Il sourit enfin de l'envie provoquée chez ses hôtes par la richesse britannique due à la maîtrise de l'Anglo-Saxon sur le monde de la machine [24].

Si notre voyageur prend note du culte italien de l'enfance, du désir passionné des Latins de se perpétuer en un fils, il ne le juge pas encore. Du moins faut-il connaître les œuvres postérieures pour deviner la signification intime de ce message :

> L'homme ne semble pas capable de croire en lui-même avant d'avoir un enfant. Toute sa fierté se base sur ce seul fait : qu'il est capable d'engendrer un fils. Ce sont les enfants qui justifient son être. *A moins qu'il ne soit artiste*, il sent que sa seule prétention réelle à être homme est d'avoir des enfants. Le fait d'être lui-même ne compte pour rien. Car son âme n'est rien à ses yeux [25].

De là d'ailleurs la grâce physique, la souplesse animale de l'Italien. L'Anglais a la démarche agressive, étant convaincu que sa dépouille est l'enveloppe d'une précieuse parcelle du Tout Puissant :

---

22. *Eng. Rev.* XV, 232.
23. Ib. 222.
24. Ib. 202-203 ; 228-229 ; *The Lemon Gardens*, passim.
25. *Eng. Rev.* XV, 215.

> Mais l'Italien sent, quelle que soit sa croyance, qu'il est fait à l'image de Dieu, qu'en cette image de chair consiste son caractère divin, et qu'avec l'enlaidissement et l'écroulement de son corps, son « moi » s'écroulera. Voilà pourquoi il nous donne souvent l'impression d'être vide [26].

Le puritain ne se laisse pas aller au culte exclusif du Dieu des corps. Il concilie dans la théorie que voici ses idées nouvelles sur l'amour et sa vieille et irrémédiable spiritualité :

> Je suppose qu'un peuple passionné est nécessairement malheureux : car la passion est un instrument, un moyen ; et prendre le moyen pour la fin, c'est au bout du compte faire le vide en soi. Les races nordiques sont les peuples vraiment passionnés, car leur passion est celle qui persiste et réalise, qui réalise tout, y compris cette intimité entre homme et femme, qui est le fruit de la passion et que l'on voit si rarement ici : l'amour, la connaissance, la simplicité, l'absence de honte, que l'on aperçoit parfois dans des yeux anglais, et qui est la fine fleur de la civilisation [27].

Nous savons quels sont ces yeux, et que la fleur de la civilisation est cultivée en ce moment à la Villa Igéa par un Anglais et une Allemande : de là l'allusion aux races « nordiques ».

Un peu plus loin le Hamlet de l'acteur Persivalli provoque cette tirade :

> J'ai essayé de m'imaginer n'importe quel Italien dans ce rôle : il n'aurait pas été Hamlet. Car tous les Italiens que j'ai vus vivent par les liens humains qui les rattachent à leur prochain. Mais Hamlet n'avait pas de prochain, et aucun lien ne le rattachait à qui que ce soit. Il ne pouvait pas aimer, mais seulement juger... ; il n'avait pas de sentiments, n'en avait jamais eu. Et toute la pièce semble être une lueur jetée sur une décomposition [28].

Ainsi entre Hamlet, l'esprit qui juge et qui n'aime pas, et la passion physique de l'Italien sans âme, Lawrence pose son idéal « nordique » de passion où la spiritualité absorbe et accepte le désir.

Toutefois ces idées ne sont pas encore bien au point : Lawrence nous paraît bien plus près du culte italien de la chair que de son idéal. La représentation des *Revenants* lui inspire en effet ce morceau :

> Ibsen est l'esprit avouant qu'il ne peut rien contre la chair. De là son désespoir. Mais la racine de son désespoir contient celle de notre espérance. Car de la chair tout est possible. Elle contient

---

26. Ib. 215.
27. Ib. 229. Faut-il voir dans l'allusion aux races nordiques un écho d'une première et récente lecture de H. S. Chamberlain ?
28. Ib. 212.

toutes choses, ce qui est déjà découvert comme ce qui reste à découvrir... Je crois que tout le monde hait Ibsen. Il a nié l'universalité du sang, dont chacun de nous est une coupe. Il a reconnu l'universalité de l'esprit, à laquelle nous souscrivons tous comme à l'habitude de s'habiller. Puis il a montré comment l'esprit est renversé d'un moment à l'autre par la chair. Mais pourquoi pas ? Et si le Fils, dans *les Revenants*, doit mourir, je continue à vivre, moi qui suis chair et sang comme lui... Nous sommes las de nous raidir de douleur ou de sombrer dans la folie à propos d'une goutte de vie versée : le soleil la lèchera [29].

Voilà qui nous amène bien près de l'*Avant-Propos* de *Sons and Lovers*. On mesure le chemin parcouru de l'été de 1912 au printemps de 1913, date à laquelle ces esquisses ont dû être rédigées [30]. De plus en plus les préoccupations personnelles, encore discrètes dans les études allemandes, s'imposent au lecteur et viennent transformer la méthode même. Du ton enjoué de *Hail in the Rhineland*, nous arrivons à la manière dogmatique d'un Nietzsche ou d'un Blake, sans que le système ait atteint la cohésion ni la précision qui pourrait justifier ce dogmatisme.

Nous ignorons si les quatre derniers chapitres de *Sur le Lac de Garde* dans *Twilight in Italy*, et les deux études qui les suivent [31], ont jamais existé sous une autre forme plus directe que celle dans laquelle ils ont paru. Toutefois ce qui importe dans ces études, c'est la pensée qui s'en dégage, et l'art des descriptions. Celles-ci sont écrites dans un style plus mûr, d'un lyrisme plus exalté, que tout ce que Lawrence compose en 1913. A supposer qu'elles aient été rédigées une première fois à cette date, elles ont dû subir une transformation au moins aussi complète que celle par laquelle ont passé *The Spinner and the Monks*, *The Lemon Gardens* et *The Theatre*. Quant à la pensée, elle se rattache à tout un courant d'idées qui atteint son plein développement à l'automne de 1915.

Que penser en somme de ces esquisses de voyage, les premières d'une série relativement importante dans l'œuvre lawrencienne ?

Dès ses premiers essais dans ce genre Lawrence a opté nettement pour les « impressions » plutôt que pour la description détaillée et fidèle des choses vues. Et il a cherché à donner à ces impressions un tour personnel, d'abord en exagérant à la manière des humoristes, tout ce qui pouvait faire sourire son lecteur ; puis, à mesure qu'il s'enhardissait et que croissait sa confiance en sa mission, en révélant de plus en plus ouvertement les idées que lui inspiraient les spectacles s'offrant à ses yeux,

---

29. Ib. 224.
30. Les représentations sont de janvier-février 1913. C. CL. 178 (17.1.1913).
31. *San Gaudenzio*, *The Dance*, *Il Duro*, *John*, *Italians in exile*, *The Return Journey*.

en choisissant comme dans *The Spinner and the Monks* des sujets qui se prêtaient à une interprétation symbolique.

Dans les trois esquisses de *The English Review,* un certain équilibre subsiste entre la manière descriptive pure et simple et l'utilisation symbolique des thèmes descriptifs. Nous n'avons rien à ajouter ici sur la valeur intrinsèque des paysages et des portraits dans ces œuvres : dès *The White Peacock* Lawrence avait fait ses preuves en cette matière. Quant à la pensée, nous venons de formuler les réserves nécessaires. Mais pour qui aime chez Lawrence la spontanéité des premières impressions, le charme des passages descriptifs, et cette jeunesse de caractère qui le rendait cher à ses amis de 1912-13, c'est dans le numéro de septembre de *The English Review* qu'il faut chercher ainsi que dans les *Lettres* les vraies et immédiates impressions d'Italie, plutôt que dans ces études souvent obscures rédigées pendant la guerre alors que l'Italie était à ses yeux un lointain et inaccessible mirage.

II. L'évolution des thèmes

Entre 1912 et juillet 1914, Lawrence prépare en vue de leur publication en recueil ou reprend pour des périodiques un certain nombre de nouvelles de jeunesse. Travaillant ainsi sur des données qui ont déjà subi une première élaboration littéraire, il lui arrive le plus souvent de les interpréter à la lumière de son expérience ; les personnages s'éclairent ainsi des reflets de sa vie nouvelle, et des incidents tenant souvent du simple fait divers prennent une signification plus profonde.

Retours sur le passé

Le milieu social puritain et populaire d'Eastwood ne trouve plus guère grâce aux yeux de Lawrence, qui en août 1913 se propose de composer un volume d'esquisses sur sa ville natale. Il compte sur son ami William Hopkin pour lui fournir la matière de ces tableaux satiriques ; Hopkin lui envoie en effet des lettres pleines de croustillantes médisances [32]. De cette époque date sans doute *The Christening,* paru en février 1914 dans *The Smart Set* et relativement peu retouché depuis [33]. Avec un humour mordant, ce conte décrit le baptême à domicile de l'enfant illégitime d'Emma Rowbotham, fille d'un vieux mineur autoritaire. Le groupe familial attablé autour du *High Tea,* sorte de goûter-souper caractéristique des provinces du centre et du nord, est

32. CL. 218, 254.
33. Prus. Off. 267-280 ; *Smart Set,* février 1914, 81-85.

peint d'une plume incisive, impitoyable pour tous ces grotesques provinciaux : la fille aînée Hilda, essayant avec une sèche distinction d'institutrice de village de tenir bien haut le drapeau des Rowbotham ; Emma, boudeuse, violente et gauche ; l'impérieuse Bertha, qui ne peut s'empêcher d'aimer le nourrisson, honte de la famille ; le pasteur laid et froid, gêné par cette scène, rudoyé par son vieux paroissien. Les discours de Rowbotham, impayable de verve orgueilleuse et hypocrite, sa prière pendant la scène du baptême proprement dit, sont scandés par les grossiers propos et les grimaces ironiques de son fils rentrant de la mine. Lawrence triomphe ici dans la présentation satirique des choses et des gens. *The Christening* atteindrait à la perfection artistique si, vers la fin, l'auteur n'avait jugé bon de greffer sur son tableau moqueur des remarques théoriques plus ou moins inspirées de la psychanalyse et dont le lien avec le sujet n'apparaît pas clairement [34].

Nous n'avons pas à revenir ici autrement que pour mémoire, sur le problème du premier amour de Lawrence, qui n'a certes pas cessé de hanter sa pensée ; *Sons and Lovers*, et *Shades of Spring*, revu au début de 1914, en font foi [35]. Plus importante est une nouvelle attitude vis-à-vis de sa mère, qui se manifeste dès le moment où il met la dernière main à *Sons and Lovers*. *L'Avant-Propos* nous en a indiqué l'essentiel. Pour la première fois, les relations entre mère et fils y ont été mises en cause dans l'explication des caractères du roman. Ayant peut-être développé par quelques lectures, entre la rencontre de Frieda et la publication de *The Christening*, ses premières notions de psychanalyse, Lawrence dans cette nouvelle s'attaque pour la première fois, en même temps qu'au milieu de son enfance, à la conception admise du rôle des parents dans la vie de leurs enfants. C'est Rowbotham lui-même, qui dans son extraordinaire prière s'accuse d'injuste domination sur ses enfants. Il a conscience d'avoir, par abus d'autorité paternelle, déformé leurs caractères :

> Seigneur, dit-il, enlève-nous l'illusion que nos enfants nous appartiennent. Seigneur, tu es le Père de cet enfant sans père. O Dieu, élève-le Toi-même. Car je me suis interposé entre Toi et mes enfants ; j'en ai agi à ma guise avec eux, Seigneur ; je les ai séparés de Toi parce qu'ils étaient miens. Et ils ont grandi de travers à cause de moi. Qui est leur Père, ô Seigneur, sinon Toi ? Mais je me suis placé entre eux et Toi, et à cause de moi, ils ont été tels des plantes sous une pierre. Seigneur, sans moi, ils auraient pu devenir des arbres au soleil... Mieux eût valu qu'ils n'eussent pas de père... Car j'ai pesé sur eux comme une pierre, et ils se relèvent et me maudissent dans leur perversité [36].

34. Sans doute les notions qu'avait Frieda de la psychologie freudienne, plutôt que des lectures, ont-elles inspiré ces propos.

35. Pour *Shades of Spring*, cf. supra p. 108, note 116. La révision est antérieure au 13 juillet : cf. L. 201.

36. Prus. Off. 277-278.

Une conception toute voisine se glisse dans la version définitive, considérablement allongée, de *Daughters of the Vicar* [37] où le caractère d'Alfred Durant, rapidement esquissé dans *Two Marriages*, fait l'objet d'une analyse détaillée. Si de toute sa jeunesse le mineur n'a pas su sortir de lui-même pour aimer, s'il faut que les avances de Louisa Lindley viennent l'arracher à sa réserve, c'est que sa mère, inconsciemment, a pesé sur cette nature timide, qui rejetait sur elle son profond besoin d'affection.

> Les sentiments d'Alfred envers sa mère étaient profonds et inexprimés. Si elle était fatiguée, ou si elle avait un bonnet neuf, il s'en apercevait. Et de temps en temps il lui faisait de petits cadeaux. Elle n'avait pas la sagesse de se rendre compte jusqu'à quel point la vie de son fils dépendait d'elle [38].

Elle le trouve d'ailleurs un peu efféminé : ce cadet trop attentif à ses désirs ne la satisfait pas ; elle l'en méprise même un peu [39].

A vingt ans Alfred fuit le foyer maternel, entre dans la marine. Ces évasions d'enfants étouffés par une influence familiale trop forte sont un thème fréquemment étudié par les psychanalystes : la fugue, selon eux, traduirait une secrète révolte de l'enfant dont la personnalité est comprimée par son milieu [40]. Mais la vie de marin n'a pas appris à Alfred à échapper à cette contrainte psychologique qui fait de lui, auprès des femmes, un timide et un impuissant. Il lui arrive de souhaiter pouvoir changer son moi contre celui de la première brute venue, afin de se libérer de lui-même. Ce confus désir d'échapper à son moi, toujours présent chez lui, ne trouvera satisfaction que dans le premier baiser que lui arrache enfin Louisa [41].

Il faut d'ailleurs rendre à Lawrence cet hommage que les considérations théoriques demeurent ici au second plan et ne viennent guère interrompre la description des caractères. Alfred Durant reste vivant parce qu'il exprime à n'en pas douter un aspect de la personnalité lawrencienne, et non parce qu'il est conçu selon une théorie psychologique quelconque. On sent d'ailleurs nettement, quand on compare de près les deux versions de cette longue nouvelle, combien l'approfondissement des caractères s'est fait en atténuant le plus possible l'aspect didactique de certaines appréciations de l'auteur, et par la présentation en

---

37. Cf. supra p. 148 ; p. 198.

38. Prus. of. 104.

39. Ib. 104 : « He was her baby, and whilst she loved him for it, she was a little contemptuous of him ».

40. Arthur Morel fait dans *Sons and Lovers* une fugue analogue. Cf. à propos de ces évasions d'enfants et de jeunes gens, *British Journal of Psychology*, Medical section, II, 1 October 1921, 68-80, et passim.

41. Cf. supra pp. 200-201.

action des personnages principaux. Tout au plus les quelques lignes pouvant rappeler d'assez loin une théorie d'origine livresque portent-elles maintenant sur le caractère d'Alfred, plutôt que sur la critique du christianisme, assez violente dans *Two Marriages*.

La femme nouvelle et l'amour

Tandis que se précise ainsi la physionomie du héros lawrencien, timide auprès des femmes et, pour emprunter le jargon des psychanalystes, « fixé à sa mère », un nouveau type féminin fait son apparition dans l'œuvre de notre auteur. Physiquement comme au moral il doit beaucoup à Frieda von Richthofen ; ses réactions devant l'amour sont d'un genre tout nouveau chez Lawrence.

Il s'agit le plus souvent d'une étrangère au nom généralement terminé en « a » ; elle fait irruption dans la vie d'un jeune Anglais qu'elle conquiert d'un regard. Paula Jablonowsky, la germano-polonaise de *Love Among the Haystacks*, ouvre la série. Bien que Lawrence lui ait prêté des taches de rousseur, elle présente plus d'une ressemblance avec son prototype Frieda. Cette blonde aux pommettes saillantes, parlant anglais avec un fort accent étranger, est « rapide et légère comme un chat sauvage »[42]. Son sourire a quelque chose de félin. Elle a d'ailleurs des allures de pouliche échappée, et nous apprenons qu'elle a fui la maison paternelle pour aller en vain chercher « de la vie » dans un pensionnat de jeunes filles parisien. Elle a échoué on ne sait comment dans un presbytère des Midlands où elle est bonne d'enfants. L'indifférence avec laquelle elle traite le pasteur qui l'emploie est peut-être le plus typique des traits qui font d'elle un portrait légèrement démarqué de Frieda von Richthofen[43].

Cette ressemblance suppose un remaniement d'une première version de *Love Among the Haystacks*, confirmé par David Garnett ainsi que par d'autres indices[44]. Lydia Bredon, la femme du vagabond, dont Geoffrey Wookey s'éprend dans les circonstances que l'on sait, n'a-t-elle pas elle aussi un prénom aux consonances voisines de celui de Frieda ? Et Geoffrey prononce son nom légal, « Mrs Bredon », avec une amertume sans doute inspirée à Lawrence par la sienne propre, lorsqu'il songeait aux obstacles juridiques l'empêchant de régulariser son union[45].

Once[46] est contemporain de cette révision. Lawrence s'y exprime à la première personne avec une liberté de ton et de

42. L.A.H., 16.
43. Not I... 4 : « You are quite unaware of your husband, you take no notice of him ».
44. L.A.H., Introduction, IX (« He was writing the stories in this book », en août 1914).
45. L.A.H. 51.
46. L.A.H. 83-96.

langage toute nouvelle. Il voyage dans le Tyrol avec Anita, fille d'un aristocrate allemand. A dix-huit ans la belle avait épousé un officier « stupide comme un âne », travailleur énergique trop dépourvu de romanesque pour satisfaire cette âme frivole. La nuit de noces d'Anita s'est passée à compter sur le mur les fleurs de la tapisserie. L'épouse inassouvie n'a pas tardé à obtenir en dehors du mariage les satisfactions qu'elle ne trouvait pas en ménage. Elle condescend maintenant à aimer un peu l'écrivain, amant point trop sûr de lui[47], qui se demande s'il est davantage qu'un simple attribut de sa charmante compagne. Sérieux, enclin à moraliser, il est prêt à tenter de la convertir et à lui donner, par amour, « davantage que du plaisir ».

Tandis qu'étendu sur son lit le narrateur médite sur leur amour, Anita survient vêtue comme ces dames qui figurent sur ce que les Anglais appellent volontiers *a French postcard* : bottines à talons hauts, un bas retombant sur une jolie cheville ; chemise transparente, et immense chapeau, arrivant tout droit de Berlin. La chair dorée transparaît sous la chemise, et sur les bras relevés s'argente la lumière du soleil. Aussitôt Lawrence ôtant sa robe de chambre se montre entièrement nu et se coiffe d'un haut de forme. Leur fou rire passé, il questionne Anita sur les autres hommes à qui elle a déjà dû ménager une telle scène. Il sait que l'heure de la trahison viendra, pour lui, comme elle est venue pour ses prédécesseurs. Cependant Anita rêveuse songe à ses amants, se demande ce qu'ils ont signifié dans son existence. Un souvenir lui revient, qui explique ce titre : « Une fois. »

A Dresde, un jeune officier la heurte un jour dans la rue et s'excuse, le tout dans le temps d'échanger un regard. Ils se retrouvent dans un élégant salon de thé, et elle lui accorde un rendez-vous dans son hôtel. Sans pudeur, elle conte à l'amant du jour sa parfaite nuit d'amour avec le tendre et fougueux inconnu qu'elle n'a jamais revu. Elle se remémore avec mélancolie les gestes pleins d'aisance de l'officier, et jusqu'à sa façon d'ôter son ceinturon : « Avec lui, tout semblait inévitable[48] ».

Cependant qu'elle fouille ainsi dans son passé amoureux, le narrateur est torturé par la jalousie. Il s'en prend amèrement à Anita, l'accuse de ne rechercher que des sensations. Mais son cœur épris « s'arrête de battre » lorsqu'elle avoue n'avoir pas encore trouvé le bonheur : peut-être saura-t-il le lui donner.

Sans doute une certaine fantaisie vient-elle se mêler ici à la vérité autobiographique. Mais il reste vrai que Lawrence peint un type féminin nouveau et pose un problème personnel. L'attitude mutuelle des deux personnages est bien celle des deux amants au début de leur liaison, et l'importance de la jalousie dans ce

47. L.A.H. 85.
48. L.A.H. 94.

récit a déjà été signalée [49]. Toutefois l'inquiétude de l'amant reste latente et dominée d'un bout à l'autre du conte par un humour qui permet à Lawrence de se voir d'un œil amusé. Peut-être même cette gaieté lui rend-elle possible d'exagérer certains détails sans que ce grossissement affecte sa sensibilité. L'exagération constitue ici la différence essentielle entre la pure autobiographie et l'œuvre littéraire [50].

La même héroïne se retrouve, sous le nom de Paula Moest, dans *New Eve and Old Adam* [51]. Elle est abondamment décrite dans ses gestes familiers, tantôt tressant des fleurs dans ses cheveux nattés à la bavaroise, tantôt appuyant sur son mari son regard félin ou levant vers lui ses bras dorés, comme pour une incantation. Dans ses colères, Peter la voit sans sympathie aucune, et nous savons déjà ce qu'il lui arrive de penser d'elle [52]. Nulle part peut-être Lawrence n'a peint de sa femme un portrait plus ressemblant que dans ces pages probablement contemporaines de leurs heures les plus troubles :

> C'était une belle femme de trente ans environ, blonde, luxuriante, avec de fières épaules et un visage relevé par l'effet d'une vitalité innée et farouche. En ce moment, ses yeux verts se contractaient étrangement, perplexes, en un curieux demi-sourire [53].

Ses yeux s'éclairent tandis qu'elle tient son mari embrassé :

> Elle lui souriait, ses yeux verts regardant ceux de Peter, lumineux et agrandis. Mais dans ces yeux, lorsqu'il lui rendait son regard, il découvrait quelque chose de fuyant qui ne s'abandonnait pas à lui, un soupçon de strabisme exprimant comme de l'aversion envers lui, une nuance de haine à son égard [54].

Paula est belle et généreuse, mais Peter déteste certains traits de son caractère :

> A travers tout ce qu'elle avait de chaleureux et de bienveillant, au fond d'elle, disait-il, c'était un égoïsme presque félin, une froideur de caractère [55].

---

49. Cf. supra p. 194.

50. L.A.H. 88. Citons seulement comme exemple d'exagération littéraire, le haut de forme de Lawrence. Il est plus que douteux qu'il en ait jamais possédé un, encore plus qu'il l'ait emporté dans le Tyrol. Pour l'humour, la santé même de ce conte, voir le passage : « You are sorry for yourself », she mocked... I shrugged my shoulders, looking into her eyes. *She caused me a good deal of agony, but I didn't give in to her.* « I shan't commit suicide », I replied. »

51. Cf. supra p. 195.

52. Cf. supra pp. 196-197.

53. Mod. Lov. 132.

54. Mod. Lov. 138.

55. Mod. Lov. 154.

Il n'est pas jusqu'à son désordre, à ses vêtements tous un peu déchirés, qui ne suscitent dans le cœur de Moest un mélange de tendresse et de haine [56].

La jalousie

Outre les éléments déjà analysés, l'incapacité chez ces deux êtres de s'aimer simplement sans se torturer l'un l'autre, leurs accusations réciproques d'égoïsme et de haine, ou d'imperfection dans l'amour, la jalousie est un des thèmes principaux de cette œuvre confuse où la création littéraire ne l'emporte jamais sur l'autobiographie ; où l'absence d'ordre et de mouvement nous force à voir une page de la vie de Lawrence plutôt qu'une création de son esprit.

Le ménage habite un appartement londonien, où déjà Peter voit d'un œil maussade les œillades de Paula à un ouvrier posant des fils téléphoniques sur un poteau avoisinant. Sa jalousie trouve un aliment plus solide lorsqu'arrive un télégramme adressé à « Moest », signé « Richard » et fixant un rendez-vous. Il ne saurait être que pour Paula, Peter ne connaissant aucun Richard et repoussant toutes les méprisantes dénégations de sa femme. Ajouté à leurs nombreux motifs de querelle, ce mystère provoque une scène où les soupçons infondés du mari suscitent chez la femme une marée montante de répulsion et de mépris. Elle triomphe le lendemain lorsqu'elle révèle à Peter qu'elle a découvert un autre Moest, homme de lettres allemand habitant leur immeuble, et dont le cousin était le mystérieux Richard.

Lawrence ne donne pas le beau rôle à Peter : sa jalousie le rend vulgaire et gauche devant Paula, qui n'a aucune peine à lui faire prendre conscience de sa grossière infériorité [57]. L'intérêt qu'elle porte à l'Allemand Moest sera bientôt une nouvelle cause de souffrances pour le mari, toujours préoccupé de lui-même et bien conscient d'ailleurs de la facilité avec laquelle Paula s'intéresse au premier venu [58].

Œuvre posthume jamais revue pour la publication, *New Eve and Old Adam* fait preuve d'une remarquable absence d'invention littéraire. Mais nous en retrouvons certains éléments, et notamment l'étude de jalousie, dans deux nouvelles bien plus objectives revues en 1914. A des thèmes datant de sa première jeunesse Lawrence a ajouté des interprétations et des scènes suggérées par sa vie amoureuse de 1913-1914, puis semble avoir fait effort pour effacer après coup ce qui pourrait souligner le caractère

56. Cf. Mod. Lov. 146.
57. Cf. Ib. 137.
58. Cf. Ib. 154-155.

personnel de certains détails. Ces deux œuvres font également une place considérable à l'irrémédiable conflit opposant deux êtres liés l'un à l'autre par des alternances d'amour et de haine. Comme dans *New Eve*, la femme y est, par ses manières et son éducation, ou simplement du fait d'une nature plus affinée, la supérieure de l'homme.

The Shadow in the Rose Garden a paru tout d'abord en mars 1914 dans *The Smart Set* [59]. Jessie Chambers n'avait jamais entendu Lawrence parler de cette nouvelle : elle en aurait volontiers situé la rédaction à une date postérieure au printemps de 1912. Elle inclinait pourtant à croire que la roseraie assez longuement décrite est un jardin visité par Lawrence et elle à Robin Hood's Bay (Yorkshire) au cours de vacances passées ensemble dans ce village. Cette impression est corroborée par le fait que la vieille dame chez qui logent les héros du conte parle avec l'accent du Yorkshire [60]. Si Lawrence n'utilise pas une première esquisse, il se sert donc de souvenirs d'avant 1911 ; il se souvient très probablement aussi de *Jane Eyre :* la scène principale de sa nouvelle est semblable à celle où Jane retrouva dans le jardin en fleurs, Rochester aveugle et défiguré. Le thème bien connu du « déclassement » maternel vient se fondre avec ces éléments.

Deux nouveaux mariés passent leur lune de miel dans un village anglais au bord de la mer. La jeune femme est distinguée, bien mise, habituée à une vie élégante ; le mari est un électricien travaillant dans une mine. Plus fruste que sa femme, mille petits traits le classent au premier abord dans le peuple.

La jeune femme s'en va seule revoir les lieux où naguère elle a vécu et aimé. Dans le jardin du presbytère elle se trouve face à face avec l'amant qu'elle a cru mort en Afrique d'une insolation : vivant, mais fou, il ne la reconnaît pas. Bouleversée, elle rentre à sa pension. Son mari, tourmenté de la sentir distante, étrangère, enfermée dans sa supériorité de femme cultivée, lui arrache brutalement la confession de son passé. A la pensée qu'elle l'a épousé faute de mieux après avoir appris la mort de l'autre, la fureur de l'électricien croît jusqu'au paroxysme. Soudain il comprend quel abîme de douleur et d'incompréhension les sépare. Tous deux restent silencieux et pensifs.

On reconnaît des sujets lawrenciens connus : la jalousie du mari conscient de n'être qu'un *second best* ; le mépris de la femme supérieure pour ce vulgaire ouvrier ; le spectre du premier amour, réminiscence du *Trespasser* sans doute, du spectre de Siegmund se dressant entre Helena et Byrne. Le récit est net, rapide, le dialogue révélateur des caractères, le vocabulaire parfai-

---

59. *The Smart Set*, March 1914, 71-77 ; Prus. Off. 189-207.

60. Cf. Prus. Off. 191. Les détails ci-dessus nous ont été communiqués par Jessie Chambers.

tement adapté aux personnages : l'homme grossier, empêtré dans de gauches formules populaires lorsqu'il veut parler des choses de l'amour [61] ; la femme digne et franche dans sa confession, accablée par la tragique révélation qui vient de lui être faite si brutalement. Lawrence évoque avec force la solitude morale de ces deux êtres.

La version du *Smart Set* semble avoir été rédigée hâtivement : l'amant, officier anglais, y est devenu fou, non pas d'une insolation sous le soleil sud-africain, mais après une dysenterie contractée à Tripoli : faits aussi improbables médicalement qu'historiquement [62].

D'ailleurs cette version se termine platement sur une fausse note ; Lawrence n'a pas su dégager l'atmosphère de tragédie qui convenait :

> Son mari l'observait. Elle était pâle et silencieuse. Il n'avait rien de commun avec elle. Il se releva, essayant de se mettre à son aise, et dit en soupirant : « Alors, nous ne pouvons pas rester ici. »[63]

L'opposition de ces deux êtres reste sans grandeur. Ça et là on devine dans leurs querelles des échos de celles de Gargnano. Si le mari rappelle à sa femme que le dîner est servi, « elle le hait, avec ses dîners ». Frieda jugeait qu'un homme aussi vorace que Lawrence ne pouvait pas aimer [64]. L'alliance de la jeune femme, au moment le plus tendu de la scène, attire les regards irrités du mari jaloux : nous nous souvenons que pour Lawrence, tant que Frieda porta la bague de son premier mariage, ce bijou fut un symbole d'infidélité. Enfin, comme dans *Once*, c'est un officier qui provoque cette jalousie. Si maigres que soient ces indications, elles montrent tout au moins le conteur en train d'étoffer son sujet avec des détails sans doute fréquemment présents à son esprit en 1913.

Ces détails, la version définitive les atténue ou les supprime. Ni l'alliance, ni les dîners, ni l'opposition esquissée entre l'honnêteté de l'homme et la duplicité de sa femme [65] n'y paraissent. Mais surtout la fin, entièrement récrite, y a gagné en dignité et en valeur tragique. Les platitudes du *Smart Set* ont fait place à ceci :

> Debout, il la regardait. Enfin il avait appris combien large était le fossé qui les séparait. Elle restait acroupie sur le lit. Il ne pouvait

---

61. Cf. Prus. Off. 205-6 : « ...carrying on... how far did it go between you ? — You had your fling with an army man... You used to go — the whole hogger ? » etc.

62. Lawrence se trouvait en Italie pendant la campagne de Tripolitaine ; la maîtresse d'école de Gargnano, qui lui enseignait l'italien, avait été fiancée à un lieutenant de cavalerie dont elle portait encore le deuil. Cf. *Eng. Review*, XV, 227.

63. *Smart Set*, ad finem.

64. « How she hated him and his dinners » (*Smart Set.*). Cf. CL. 144.

65. « There's something up with you, isn't there ? » he asked, challenging her to tell a lie. If she did lie, he would turn his back on her. After all, he was honest. She was afraid (*Smart Set*). Le passage correspondant, Prus. Off. 203, s'arrête sur : « he asked *definitely* ».

s'approcher d'elle. Ce serait une violation de leurs sentiments à tous deux que d'être mis en contact l'un avec l'autre. Il fallait que cela se fasse lentement. Tous deux avaient reçu un tel choc qu'ils en étaient devenus impersonnels, et ne se haïssaient plus. Au bout de quelques minutes, il la quitta et sortit [66].

The White Stocking, sous sa forme originale aujourd'hui perdue, date de 1907, du temps de *Prelude* et de *Fragment of Stained Glass* [67]. Une mésaventure de Mrs Lawrence à un bal avait suggéré le sujet à son fils. Des traces d'un premier jet se retrouvent à n'en pas douter dans le texte publié dans *The Smart Set :* les événements se passent en 1870, comme dans *Goose Fair ;* les hommes portent des pantalons à sous-pieds et de longues redingotes ; l'on danse schottish et quadrilles. Enfin Sam Adams, le bellâtre de l'histoire, parle volontiers français à ses voisins de Nottingham, comme Lawrence adolescent et la Lettie du *White Peacock*.

Ce texte diffère considérablement de la version définitive, où des scènes entières d'un caractère tout nouveau ont été ajoutées, très vraisemblablement après la publication en revue, ou au moment de cette publication [68].

Elsie Whiston, mariée depuis deux ans, reçoit le jour de la Saint-Valentin une lettre contenant un bas blanc. Tout au fond de ce bas est cachée une paire de boucles d'oreilles qu'elle escamote bien vite. Elle ne laisse voir à son mari que le bas, en lui disant qu'il a dû être envoyé par son ancien patron Sam Adams, fabricant de dentelle.

Ted Whiston, jaloux, questionne sa femme sur ses relations avec Adams. Elle avoue l'avoir récemment rencontré dans un tram. Ted parti à son travail (il est voyageur de commerce) Elsie se pare des boucles d'oreilles, minaude devant son miroir, heureuse de se trouver délivrée de son trouble-fête de mari.

Nous apprenons alors que deux ans auparavant, Sam Adams, buveur et coureur, avait invité Ted et Elsie, alors fiancés, à un bal offert à ses employés. Il s'était beaucoup occupé de la jolie Elsie jusqu'au moment où, un peu gris, il s'était renversé sur la jambe une tasse de café bouillant que Whiston portait à une dame. Assez fortement brulé, ridicule aux yeux de ses invités, Adams avait désormais évité Elsie.

---

66. Prus. Off. 207.

67. *Smart Set*, October 1914, 97-108 ; Prus. Off. 223-256. Pour la date du premier texte, nous devons le renseignement à Jessie Chambers. Cf. E.T. 113-114.

68. En juillet 1914, Lawrence évalue à 8 000 mots *The White Stocking*. Nous en comptons au bas mot 10 500 dans le texte du *Prussian Officer*. Il se peut que les deux versions aient été révisées à peu près simultanément, l'une pour le *Smart Set*, l'autre pour la maison Duckworth.

Mais au moment de danser un quadrille, celle-ci, croyant tirer son mouchoir, s'était trouvée en possession d'un bas blanc déroulé de tout son long. Désemparée, elle l'avait laissé tomber : Adams, se saisissant de ce trophée, de le montrer à toute la compagnie au milieu des éclats de rire. Whiston lui avait arraché le bas et avait emmené Elsie toute confuse. Leur mariage avait suivi de peu cette scène en souvenir de laquelle Adams avait envoyé chaque année à Elsie, pour la Saint-Valentin, un bas de coton blanc.

Parée de ses boucles d'oreilles, Elsie va délibérément à la rencontre d'Adams, plaisante avec lui, puis, prise de peur et d'aversion, rentre chez elle toute déprimée. Whiston, à son retour, poursuit son interrogatoire. Que va-t-elle faire de ce bas ? Elle va le porter, dit-elle : et elle avoue en avoir reçu un pareil l'an passé. Elle met les deux bas blancs, et, jupes retroussées sur ses jolies jambes, entame une danse insolente devant son mari. Par défi, elle lui raconte son entrevue du jour avec Adams. Whiston ne comprend pas qu'elle joue ainsi avec cet homme. De plus en plus irrité, il sort pour ne pas la battre. Elle va bientôt le rappeler. Il se radoucit, rentre, et, muet, la prend dans ses bras. Leur réconciliation est complète. Le lendemain Elsie renvoie à Adams, avec les bas, les boucles d'oreilles dont son mari n'a jamais soupçonné l'existence.

Ce texte du *Smart Set*, bien anodin, reste évidemment tout proche du premier état. Les scènes du bal, les grâces provinciales et les grotesques incidents, sont du Lawrence de la toute première manière. C'est tout au plus si quelques phases significatives permettent de situer une révision après la mise en ménage de Lawrence : l'insistance sur le désordre de la jeune femme, que le mari remarque tout en n'aimant Elsie que davantage pour cela ; certains déshabillés que Lawrence n'aurait jamais su décrire avant 1912 [69].

Si dans le texte définitif les pantalons à sous-pieds nous ramènent encore en plein XIX[e] siècle, les fausses élégances provinciales, la tasse de café, et l'impardonnable goujaterie de Sam Adams brandissant le bas de coton ont totalement disparu. Par contre deux éléments nouveaux sont fortement développés : le trouble sensuel d'Elsie dans la danse avec Adams, et la violente jalousie de Whiston, qui le pousse à battre sa femme dans un accès d'aveugle brutalité.

Le personnage d'Elsie devient d'ailleurs une originale création de rouerie et de faiblesse féminines. Elle est menteuse avec ingénuité, et nous apparaît en somme comme un petit animal sans conscience et sans caractère, disant une partie de la vérité pour

---

69. « Everything about her was untidy, but it only made Whiston smile and feel warm, even when he saw her break off a torn end of lace from her petticoat and fling it on the dressing table. She stood before the mirror, half-dressed, and roughly scrambled together her profuse, rather short hair. He loved the softness and quickness of her young shoulders. » (*Smart Set.*). Cf. également Prus. Off. 223-224.

mieux cacher le reste, agissant par impulsions soudaines et irréfléchies [70]. Elle aime Whiston à sa façon, un peu comme on aime un chien fidèle, mais Sam Adams a pour elle l'attrait du fruit défendu.

Cet emportement sensuel de la femme est quelque chose de nouveau. Dans *The Smart Set* la danse troublait bien un peu Elsie, mais de façon encore bien naïve :

> Tout semblait vague, et elle éprouvait une délicieuse conflagration de tout son sang [71].

Elsie se laisse maintenant entraîner en cadence par Adams, excellent danseur ; elle est comme hypnotisée par le mouvement et le regard de l'homme. Oublieuse de tout ce qui les entoure, elle n'a plus conscience que du « grand corps voluptueux » de son cavalier qui l'emporte dans un tourbillon où s'anéantit sa conscience [72].

Mais Whiston est là qui veille : le souvenir de son fiancé, présent au fond de l'âme d'Elsie, lui sert vaguement de conscience. Elle est d'ailleurs quelque peu repoussée par la pure bestialité d'Adams. L'incident du bas de coton, trophée aussitôt saisi par Adams qui donne son mouchoir à Elsie en échange, offre à Whiston l'occasion d'emmener la jeune fille toute énervée par les émotions de cette soirée.

L'épisode de la Saint-Valentin, on le conçoit, inquiète davantage Whiston qu'il ne pouvait le faire dans la version du *Smart Set*. Elsie commence par lui dire que le bas est un échantillon ; elle avoue peu à peu qu'il vient d'Adams, et que l'année précédente elle en avait déjà reçu un. Enfin, sans ménagements pour la jalousie de son mari, elle met le comble à sa fureur en dansant devant lui, jupes relevées, et en chantant comme un refrain son refus de mettre au feu les bas dont elle a revêtu ses jolies jambes. Incapable de comprendre la colère de son mari, elle ne fait que rire de ses menaces. Puis, comme un défi, elle lui jette au visage qu'elle a reçu de son ancien patron une améthyste et une paire de boucles d'oreilles. C'est alors que Ted la frappe, la jetant contre le mur où elle reste horrifiée, la bouche saignante, les mains relevées près de ses tempes pour parer de nouveaux coups.

Pris de honte, Whiston obtient d'elle les dernières explications sur sa pauvre et sotte tromperie, et renvoie à Adams les bijoux

---

70. Prus. Off. 229, 231, 249, 250, etc.

71. *Smart Set*, 102.

72. Prus. Off. 238-239. Un souvenir d'Italie a-t-il suggéré cette scène ? A San Gaudenzio Frieda danse avec un bûcheron italien à la jambe de bois, espèce de faune qui captive un instant sa danseuse. Elle finit par se ressaisir tout comme Elsie dans les bras de Sam Adams, consciente de la présence de son fiancé. Cf. L., 115, 15 avril 1913 ; T.I. 135-137.

soigneusement empaquetés. La nouvelle se termine sur leur réconciliation entrecoupée de sanglots.

Dans cette scène finale, la hantise de la violence, le sauvage besoin de sang et de larmes qui se trahissait déjà dans certaines œuvres de jeunesse, se manifeste crûment et délibérément. Travaillant sur l'ancien canevas d'un conte sans grand caractère, Lawrence en dégage évidemment ce qui lui paraît mériter son attention et celle du lecteur. Comme dans son tableau de l'emportement sensuel d'Elsie dans les bras de son danseur, Lawrence fait preuve d'un réalisme plus poussé que jamais dans cette scène de violence. Dans l'un et l'autre cas il nous paraît certain que son expérience personnelle lui a seule permis de donner à des détails physiques de sensualité ou de brutalité une valeur concrète et précise qui n'apparaissait nulle part dans son œuvre de jeunesse. On dirait que du plan des tendances psychologiques signalées plus haut, il ait passé à celui des réalisations [73].

Un lien est établi ici entre la violence et la sensualité : c'est la jalousie qui rend Whiston brutal, qui renverse un instant en lui les barrières élevées par la civilisation autour des instincts animaux. Les coups sont d'ailleurs, cela est fréquent chez Lawrence, une étape sur le chemin de la réconciliation.

Il vient en effet de découvrir, à l'automne de 1912, un principe qui dicte le ton de plusieurs œuvres de cette époque, et surtout de celle qui a donné son titre au volume de contes de 1914 : *The Prussian Officer.* « La cruauté est de la sexualité pervertie », voilà l'idée maîtresse de cette œuvre [74].

Peut-être un fait divers autrichien en a-t-il suggéré l'idée première. En 1912, après un procès sensationnel dont Lawrence, traversant alors l'Autriche ou habitant sur la frontière austro-italienne, a pu entendre parler, un capitaine qui avait tué son ordonnance à coups de pied fut acquitté « sous prétexte qu'il n'en était qu'à son deuxième cas » [75]. Quoi qu'il en soit Lawrence songe évidemment à sa nouvelle lorsqu'il écrit à Garnett que

> « les soldats, troupeau d'hommes sans femmes, jamais entièrement satisfaits par une femme, car un homme ne l'est jamais par une aventure des rues, ont dans le sang leur surabondance de sexualité, leur privation et leur mécontentement, et ils *aiment la cruauté* [76] ».

---

73. Il ne faut pas oublier que *The Old Adam* peut fort bien dater de 1913, et que la scène de Baxter Dawes dans *Sons and Lovers* a été revue, sinon écrite, pendant l'hiver de 1912-1913. Les scènes de violence dans *Sons and Lovers* et *The Old Adam* sont intermédiaires entre celles du type *Fragment of Stained Glass*, *Love among the Haystacks* et *White Peacock*, et celles dont il s'agit ici.

74. *Cf.* supra p. 216, note 176 ; Cl. 156.

75. Jaroslav Hašek, *Le Brave Soldat Chvéik*, traduit du tchèque par Henry Horej N.R.F. p. 242. D'ailleurs, comme l'a montré Harry T. Moore, le père de Frieda battait son ordonnance. Int. H. p. 156.

76. CL. 156.

En juin 1913 le récit est terminé, évidemment sorti d'un seul jet ; Lawrence estime que c'est « la meilleure nouvelle qu'il ait écrite » [77]. Parue dans *The English Review* d'août 1914 sous le titre *Honour and Arms*, c'est à peine si elle subira quelques retouches dans la version définitive, baptisée par Garnett contre le gré de Lawrence *The Prussian Officer* [78]. Il semble que *The English Review* ait fait subir au texte d'assez nombreuses coupures qui sont rétablies dans le recueil.

Un capitaine prussien, célibataire par nécessité économique autant que par indifférence envers la femme, et mal satisfait par des amours passagères, est pris, à la vue de son ordonnance, d'une véritable rage sadique. Cette folie s'exaspère encore du fait que le jeune soldat, paysan simple comme la nature, a une bonne amie auprès de qui il trouve un naïf bonheur. Toute la jalousie contenue, tout le refoulement sexuel du capitaine finissent par faire explosion. Il flagelle puis roue de coups de pied son ordonnance. Aux grandes manœuvres celui-ci profite d'un bref tête-à-tête pour rompre la nuque du capitaine. Fiévreux et affolé, il erre sans but dans la campagne torride, et meurt d'une fièvre cérébrale.

Avec une relative, et pour lui remarquable, sobriété de composition et d'expression, Lawrence a su rendre acceptable sinon absolument intelligible, la passion brutale qui emporte soudain l'officier, de même que l'instinctive et purement animale vengeance du soldat. Les actes de ces deux personnages viennent des profondeurs de l'être sans jamais se transposer dans la conscience claire. Nous sommes placés sur un plan psychologique où les gestes ressortissent presque du rêve. Mûs par des forces obscures, les personnages ne permettent pas même à leur conscience de réaliser des actes accomplis sans son intervention. Le moindre détail prend alors une signification intense, déclenche des réactions aussi imprévues que révélatrices. C'est la bouteille de vin rouge renversée par l'ordonnance, symbole de sang, qui découvre soudain la haine de l'officier ; c'est une cicatrice en travers du pouce gauche du soldat, qui exaspère cette haine et accroît démesurément le désir de violence.

Le détail brutal est recherché, décrit avec force et insistance : les coups de pied, les contusions et la courbature de l'ordonnance, sa douleur sourde et prolongée lorsqu'il se force à marcher tout de même ; et surtout l'hallucinante scène du meurtre, le petit « clic » de la nuque qui se brise, le sang coulant des narines et ruisselant sur le visage renversé, gagnant petit à petit les yeux. C'est le même réalisme parfois répugnant que dans les scènes du suicide de Siegmund.

---

77. 11 juin : CL. 209.
78. Prus. Off. 1-33 ; *Eng. Review*, août 1914, pp. 24-43. Cf. L. 202.

Aucune discussion théorique ne vient couper le fil du récit : et cependant Lawrence indique bien clairement les causes de cette brutalité. L'officier est un refoulé, véritable machine de commandement s'efforçant de n'entretenir avec ses hommes que des rapports impersonnels. La nature humaine en vain comprimée affirme ses droits. La source de la haine qu'il éprouve envers son ordonnance est dans la personnalité instinctive et équilibrée de ce dernier, être tout près de la nature, et dont les yeux ne trahissent aucune préoccupation mentale. L'officier envie ses allures spontanées, son équilibre intérieur, il est forcé malgré lui de voir l'homme sous le soldat, de sortir de son impersonnalité voulue. L'ordonnance par contre se réfugie derrière l'impersonnalité du service ; il se plie sans peine à la discipline mécanique de la vie militaire qui ne fait qu'effleurer sans la blesser sa nature profonde et primitive.

Son supérieur, toujours tendu et rigide, faisant effort sur sa nature passionnée pour demeurer fidèle au principe militaire, croit se guérir par une de ces aventures amoureuses d'où il revient pourtant toujours « le sourcil plus froncé, les yeux plus hostiles et plus irritables » [79]. Cette fois encore il ne trouve auprès de sa maîtresse de quelques jours qu'une exaspération de tous ses instincts qui précipite la scène de violence autour de laquelle est construite la nouvelle.

Amour, non-être et jouissance du moment présent

Tous deux bien lawrenciens, les deux personnages de ce conte vont chercher dans l'amour l'oubli de ce qui les tourmente. L'un consciemment, délibérément, s'adonnant à une sensualité qui est « un travesti de plaisir » ; l'autre aveuglément, sortant avec son amie « non pas pour parler, mais pour l'enlacer du bras, pour le contact physique. Cela le mettait à l'aise, lui permettait de ne pas faire attention au capitaine » [80].

Depuis *Sons and Lovers*, un des thèmes caractéristiques de Lawrence a, en effet, été l'oubli momentané, le plongeon dans une obscurité soit bienfaisante, soit néfaste, causés par des contacts érotiques de nature variable et souvent imprécise. Certaines scènes amoureuses où se fait jour cette conception ont déjà été analysées [81]. Nous y revenons ici afin de dégager certaines distinctions qui permettront de mieux comprendre quelques-unes des idées fondamentales du *Rainbow* et de *Women in Love*, et d'entrevoir les

79. Prus. Off. 3 : « ...With his brow still more tense, his eyes still more hostile and irritable ».

80. Prus. Off. 9 : « A mockery of pleasure ». « He went with her, not to talk, but to have his arm round her, and for the physical contact. This eased him, made it easier for him to ignore the Captain. » Ib. 8.

81. Cf. supra pp. 201 et ss.

principes qui gouvernent certains jugements de valeur lawrenciens sur telle ou telle forme d'amour.

Les deux versions de l'autre nouvelle militaire et allemande *The Thorn in the Flesh*[82], apportent ici une première et utile distinction. L'œuvre est plus intéressante par ce qu'elle nous apprend du rôle et de la nature de l'amour lawrencien, que par la critique qu'elle renferme de certaines brutalités de la vie militaire.

Publiée en juin 1914 dans *The English Review* sous le titre de *Vin Ordinaire,* elle a été entièrement refondue pour le recueil de décembre, et certainement dans le courant de cette année[83]. Le texte original était sans doute de 1913, contemporain de *Honour and Arms.*

Bachmann, jeune soldat de la garnison de Metz, est pris de vertige lorsqu'il lui faut escalader, en exercice commandé, les fortifications de la ville au moyen d'une longue échelle souple qui oscille au-dessus du fossé. Sa faiblesse, Lawrence ne nous épargne pas ce détail, se marque aux yeux de tous lorsqu'il ne peut pas retenir son urine. Brutalement rudoyé par un sergent après cette mésaventure, à demi accidentellement, d'un geste instinctif, il envoie le sous-officier rouler au bas des fortifications. Eperdu, il déserte.

Il va d'instinct chercher refuge auprès d'Emilie, femme de chambre chez un baron. La jeune fille, qui dans cette première version ne le connaît qu'assez peu, lui donne asile dans sa chambre. Elle passe elle-même la nuit avec une bonne d'enfants complice, non sans s'être laissé arracher par Bachmann un premier baiser qui l'a bouleversée. Elle lui en veut inconsciemment de n'être pas allé plus loin que ce baiser ; elle ne dort pas, troublée par son désir insatisfait et inavoué, froissée par le sentiment d'une trahison de la part de Bachmann. Aussi est-ce presque avec indifférence qu'elle assiste le lendemain à l'arrestation du déserteur. Elle songe avant tout à se disculper auprès du Baron du soupçon d'avoir passé la nuit avec son ami. Le soldat rentre à la caserne avec le sentiment d'un échec amoureux venant doubler la honte de sa faiblesse.

Si *Vin Ordinaire* appuie ainsi sur la discorde que provoque une passion insatisfaite, *The Thorn in the Flesh* développe au contraire l'idée de la libération par l'amour heureux. Emilie s'y donne à Bachmann sans réserves, et communie avec lui dans l'impression de ne plus former à eux deux qu'un seul être nouveau, complet et intègre. Amoureux satisfait et se sachant satisfaisant, Bachmann peut oublier la honte qui le torturait, oublier la discipline militaire, redevenir indifférent au monde intérieur.

Dans sa fuite instinctive hors des fortifications et vers son amie, le soldat avait en effet cherché à s'évader non seulement

82. Prus. Off. 34-61.
83. *Eng. Rev.*, juin 1914, 298-315. Cf. L. 201-202, CL. 287.

de l'automatisme rigide de la vie militaire, mais de la honte d'avoir laissé paraître aux yeux de tous une faiblesse qu'il aurait désiré tenir secrète. Il n'était pas lui-même, avant de s'être remis entre les mains d'Emilie, d'avoir laissé agir en lui une « volonté seconde » qui fait d'elle sa maîtresse. Emilie, enfant trouvée, être primitif habitué à servir aveuglément la classe sociale qui dirige de haut son existence de domestique, n'avait pas de personnalité indépendante. D'abord troublée par l'intrusion de Bachmann dans l'exercice normal de son travail quotidien, elle retrouve son équilibre et son assurance lorsque la passion satisfaite a fait d'elle un être nouveau. Une première scène érotique assez obscure (elles le sont assez fréquemment alors chez Lawrence) nous la montre « perdant connaissance », puis « transportée dans la paix de la satisfaction» [84], pleine de révérence et de gratitude envers Bachmann qui de son côté est « rendu à lui-même, complété », rempli d'un orgueil triomphant. »

> Ils s'aimaient ; tout était parfait. Elle l'aimait, il l'avait prise, elle s'était donnée. Cela était bien. Il s'était donné à elle, et ils ne faisaient qu'un tout complet [85].

Si le lecteur curieux de précisions se demande encore en relisant cette scène ce qui s'est passé au juste entre eux deux, la nuit d'amour qui vient ensuite ne laisse plus aucun doute. Emilie sort de l'épreuve de l'amour « curieusement transformée », transportée « dans un monde à elle, qu'elle n'avait jamais imaginé, et qui était pourtant la terre promise. Dans ce monde elle se mouvait et avait son être » [86]. Toute son activité rayonne désormais de ce nouveau centre de son être, et non plus de sa seule loyauté envers la classe de ses maîtres. De même Bachmann « a trouvé le chemin de son être, en lui-même et en Emilie ; il a effacé les stigmates de sa honte, il commence à être lui-même. » L'amour l'a complètement lavé de son imperfection [87].

Aussi lorsqu'il est arrêté, n'a-t-il pas même besoin d'échanger un regard avec sa maîtresse : chacun est sûr de soi et de l'autre. Pour la première fois dans l'œuvre de Lawrence, l'amour paraît apporter aux deux amants quelque chose de positif, une consécration et une confirmation de leur être les rendant indépendants des forces extérieures hostiles ou cruelles.

Depuis 1912 Lawrence a en effet nuancé sa conception et ses tableaux de la vie amoureuse. Il a en particulier étendu et approfondi sa connaissance des réactions féminines, du moins de celles d'un certain type féminin. Jamais auparavant il n'avait montré la

---

84. Prus. Off. 54.
85. Ib. 54.
86. Prus. Off. 57.
87. Ib. 58.

femme insatisfaite, souffrant obscurément mais avec intensité de se trouver abandonnée à elle-même, soit incomprise de l'homme qui a éveillé ses sens, soit trahie par des circonstances contraires, alors qu'elle est emportée par une surexcitation de tout son être. C'est Emilie tourmentée par le baiser de Bachmann ; c'est Elsie, dans *The White Stocking,* stimulée par la danse avec Adams, fondant en larmes dans les bras de Whiston qui n'y comprend goutte [88]. Il y a loin de ces femmes-là à la réserve de Miriam, à la froideur d'Helena dont la passion s'épuisait en un baiser.

Si la hardiesse et la perspicacité des hommes n'ont guère augmenté depuis les amoureux hésitants et gauches d'autrefois, par contre les femmes savent maintenant prendre les devants. C'est le cas de Louisa Lindley dans *Daughters of the Vicar.* Souffrant de voir Alfred Durant élever entre eux deux la barrière des différences sociales, elle finit, poussée par un instinct plus fort qu'elle, par s'offrir au mineur et lui demander de l'épouser. La conquête de ce timide par la fille du pasteur n'est pas une mince victoire pour tous deux : c'est une conquête de l'individuel par quelque chose de plus fondamental. Il leur en coûte de se laisser ainsi vaincre par l'instinct : chez lui, la timidité sexuelle, la crainte de s'aventurer au-delà des barrières de classes ; chez elle, le préjugé social dont toute l'horreur lui a été révélée par le mariage de sa sœur, et la vieille convention européenne voulant que l'initiative revienne au mâle, tout cela doit être renversé et détruit [89].

Aussi pour eux comme pour tant d'autres personnages lawrenciens, l'amour est d'abord une mort, un évanouissement, une destruction d'un « moi » factice qui s'opposait à sa manifestation. C'est parfois une renaissance, lorsque l'amour ouvre la porte d'un monde nouveau où se recrée le moi des deux amants au contact d'une réalité supérieure qui a quelque chose de divin. Mais c'est chose rare, conditionnée par certains éléments qui n'apparaissent pas au premier abord et que nous devons rechercher.

Les derniers chapitres de *Sons and Lovers,* ceux dont le détail a dû être le plus retouché au cours de la dernière rédaction et sous l'influence de Frieda, nous présentent une série de scènes amoureuses d'autant plus à leur place ici que certains éléments de ces passages nous paraissent ne pouvoir dater que de cette période.

L'excès de spiritualité, l'intervention de la volonté et de la conscience, sont susceptibles d'empêcher cette re-création des deux amants par l'amour, de les arrêter au seuil de cette révélation quasi-religieuse, de cette transmutation de leur être qui est le but de l'amour. Une des causes de l'échec des relations amoureuses entre Paul et Miriam, telles que les conçoit Lawrence, est que la

88. Prus. Off. 245-246.
89. Cf. supra pp. 148, 198 et 238.

jeune fille ne peut se laisser aller, oublier sa personnalité et celle de Paul :

> Pas un instant elle ne le laissait oublier. Il devait se torturer pour revenir au sentiment de leurs responsabilités. Jamais de relâchement, d'abandon de lui-même au grand appétit impersonnel de la passion. Il fallait qu'il revînt à l'état de créature délibérée et réfléchie. Comme d'un évanouissement passionné, elle le rappelait à la petitesse des rapports personnels [90].

Or, affirmant son amour pour une « bonne et épaisse obscurité », Paul ne tient pas compte d'elle en tant qu'individu. Elle n'est pour lui « qu'une femme ». Tandis qu'il perd le sentiment de son moi pour s'identifier avec le grand Tout, Miriam ne quitte pas le plan des relations personnelles conscientes. Toujours Paul la quitte avec un arrière-goût d'échec et de mort, l'âme atteinte d'une sourde blessure [91]. Il resterait beaucoup à dire sur certaines causes de ce sentiment qui ne sont pas purement psychologiques et auxquelles Lawrence ne fait que de vagues allusions. Le résultat net de ces pages sur « l'épreuve de Miriam », si l'on ne veut pas entrer dans des détails par trop intimes, est que l'amant éprouve le goût de la mort lorsque sa maîtresse ne l'accompagne pas dans l'au-delà mystique où le plonge l'amour. Il ne saurait y avoir renaissance que si les deux personnalités se laissent emporter simultanément dans l'au-delà pour y demeurer confondues et en revenir ensemble. Seulement alors une véritable transmutation se produit. Paul l'explique à Miriam lorsque sa liaison avec Clara, d'abord pleinement satisfaisante, lui a appris le grand secret. Après avoir parlé du lieu qui unit deux êtres ayant, ne serait-ce que pendant quelque temps, atteint cette cîme, Paul s'écrie :

> — Une fois que cela vous est arrivé, vous pouvez aller de l'avant et mûrir.
>
> — Qu'est-ce qui est arrivé, exactement ? demande Miriam.
>
> — Cela est difficile à dire ; mais c'est quelque chose de grand et d'intense qui vous change quand vous vous unissez vraiment à quelqu'un d'autre. On dirait que votre âme est fertilisée et que vous pouvez continuer et mûrir [92].

Pendant quelque temps l'amour de Clara procure à Paul l'expérience mystique profonde qui satisfait son âme. Un soir notamment, au cours d'une promenade à travers champs, troublé par une conversation sur leur avenir, il s'écrie : « Sois avec moi maintenant, qu'importe l'avenir ? » [93]. Car la jouissance du moment présent est une autre condition de cette parfaite union : Paul ne

90. S. & L. 285.
91. Cf. S. & L. 287-288 ; 291.
92. S. & L. 318.
93. S. & L. 354.

veut pas songer au lendemain, pas plus que Bachmann oubliant dans les bras d'Emilie d'organiser son évasion vers la France.

Ici encore les personnalités s'anéantissent. Ce n'est pas Clara que Paul tient embrassée, mais « la femme » anonyme et inconnue, incarnation du mystère de l'univers [94] :

> Tous deux étaient très calmes, ayant connu l'immensité de la passion. Ils se sentaient petits, à demi apeurés, enfantins et émerveillés, tels Adam et Eve venant de perdre leur innocence et comprenant la magnificence de la force qui les chassait du Paradis dans la grande nuit et le grand jour de l'humanité. C'était pour chacun d'eux une initiation et une satisfaction. Connaître leur néant, connaître le formidable flot de vie qui les emportait sans cesse, leur donnait une quiétude intime. Si une force si grande et si magnifique pouvait les engloutir, les identifier entièrement à elle-même, à tel point qu'ils savaient n'être que des grains de sable dans la formidable marée qui haussait chaque brin d'herbe de toute sa petite hauteur, qui soulevait chaque arbre, chaque créature vivante, alors, pourquoi se soucier d'eux-mêmes ? Ils pouvaient se laisser emporter par la vie, et chacun sentait en l'autre une sorte de paix. Ensemble, ils avaient trouvé une vérification que rien ne pouvait annuler, que rien ne pouvait leur enlever ; elle constituait presque leur foi dans la vie [95].

« L'immensité de la passion » ouvre ici les portes de l'âme à un sentiment de contact avec les grandes forces de l'Univers : éveille chez Paul une sorte de conscience cosmique dans laquelle se recrée non pas sa conception abstraite de l'Univers, mais sa perception directe et spontanée des choses. L'extase d'un moment se prolonge et colore toute l'existence. La jouissance maximale de ces moments où le temps cesse d'exister donne à Paul une pleine satisfaction spirituelle d'ordre mystique, et dans l'acuité de cette jouissance il rejoint et perçoit l'éternité. Mais ici même un germe de discorde intervient entre lui et Clara. Elle ne sait pas « conserver le moment ». Ces plongeons dans l'absolu ne lui suffisent pas ; il lui faut quelque chose de permanent. Elle s'imagine désirer, non pas l'extase, mais la personne de son amant. Du cosmique, elle retombe dans l'individuel. Peu à peu d'ailleurs l'harmonie première de leur amour cède au sentiment d'une mésentente physique. Enfin, pendant l'agonie de sa mère, Paul finit par ne demander à Clara que des instants d'oubli et de mort. Leur liaison est désormais vouée à l'échec.

Toujours nous retrouvons les mêmes éléments dans ces scènes amoureuses : mort d'un « moi » qui s'oppose d'une façon ou d'une autre à la parfaite jouissance, qui fait obstacle à l'éclosion de la conscience cosmique ; renaissance d'un « moi » plus impersonnel, retrempé aux sources de la création ; ou au contraire retour au

94. Cf. S. & L. 354-355.
95. S. & L. 355.

vieux « moi », goût de mort, effet désintégrant de l'amour imparfait. Le premier « moi », celui qui doit mourir, est celui qui vit généralement sur le plan des concepts sociaux et individuels : c'est celui de Louisa Lindley et de l'héroïne de *Second Best,* un peu celui de Miriam lorsque les dents serrées elle consent à se donner à Paul. C'est celui que Paul Morel cherche en vain à faire disparaître, ligoté à l'âme de sa mère par les liens d'une passion spirituelle intense ; ce sont les inhibitions de Paul et d'Alfred Durant, la honte de Bachmann et la marque sur son âme de la servitude militaire.

Tout est bien si dans ce combat des instincts contre les concepts, le moi social, la personnalité sombre et se laisse submerger comme dans les grandes scènes passionnées entre Paul et Clara, comme pour Bachmann et Emilie, comme sans doute dans le cas de Louisa Lindley et de Durant. Mais ici nous ignorons l'avenir du couple. Plus nombreux sont les cas où en définitive la personnalité reprend ses droits et chasse l'amour. La passion prend alors une force désintégrante, comme lorsque Paul ne demande à Clara que de clore un moment les yeux de sa conscience. Si l'éclipse de la personnalité dans la féconde obscurité de l'expérience cosmique est imparfaite ou temporaire, si la volonté intervient soit pour forcer le moi à s'obnubiler, soit pour le retenir au moment où il va être submergé, l'âme revient de l'expérience amoureuse meurtrie et irritée. C'est ce qui arrive à Paul d'abord avec Miriam, puis avec Clara pendant l'agonie de sa mère; c'est la cause de l'exaspération de l'officier prussien, recherchant délibérément dans une aventure un anéantissement que ne complète aucune renaissance. Dans *Vin Ordinaire,* Bachmann et Emilie souffrent tous deux de n'avoir pas obéi à l'appel de leur instinct, et méprisé les conventions. Le moi qui est entré en contact avec la réalité mystique sans s'y baigner tout à fait en garde une nostalgie et appelle la mort, qu'il confond avec la vraie vie impersonnelle et profonde des au-delà passionnés. Ayant presque touché au but, la vie active et conceptuelle lui paraît comme à Paul Morel dans un passage déjà cité, une mort, un non-être ; l'anéantissement au sein du Grand Etre, le but véritable de l'existence [96].

Déjà de l'analyse de ces œuvres il ressort donc que la sagesse consiste pour Lawrence dans un abandon aux forces obscures : dès qu'interviennent en amour la volonté et la conscience claire, la recherche d'un but pratique ou d'un effet voulu, on aboutit à l'échec. L'individu doit comme Bachmann laisser agir en lui une « seconde volonté », expression inconsciente de la réalité sous-jacente. La métaphysique lawrencienne ne s'exprime guère directement dans toutes les œuvres que nous venons d'étudier : elle est probablement encore fort peu clairement formulée dans l'esprit de l'écrivain, sauf sous la forme apocalyptique de l'*Avant-Propos* de

96. Cf. S. & L. 288, et supra p. 221.

Sons and Lovers, et dans quelques lettres intimes signalées au chapitre précédent. Mais toute une morale et une psychologie qui s'y rattachent se retrouvent dans les remaniements de 1912 à 1914 : elles sont fondées sur l'étude du problème des relations amoureuses, préoccupation majeure de l'auteur en 1913 et 1914.

III. Progrès dans la technique

Autour de ce problème gravitent quelques thèmes secondaires qui seront plus tard repris et amplifiés : un antimilitarisme assez marqué, manifesté déjà dans *Sons and Lovers* et *Daughters of the Vicar* [97], bien évident dans les deux nouvelles allemandes ; certains éléments de philosophie ou de critique sociale contenus dans le portrait d'Emilie et annonçant probablement les pages de *Women in Love* où le romancier analyse les rapports de patron à employé autrefois et aujourd'hui [98]. Il s'agit toujours des rapports du moi profond avec le monde extérieur envisagé soit sur le plan social et mécanique (l'armée et sa discipline), soit sur le plan du loyalisme personnel de la servante envers des patrons qu'elle révère.

Mais outre l'étude constante du problème de l'amour, cette période est marquée par des progrès techniques évidents. Ils sont particulièrement visibles dans la comparaison de *Daughters of the Vicar* avec sa première version, *Two Marriages*. Si le sujet reste le même, Lawrence a fait davantage que corriger le style et allonger la nouvelle. Les caractères principaux, notamment, nous l'avons vu, celui d'Alfred Durant, ont été développés. L'œuvre s'est dégagée de l'influence de Samuel Butler pour prendre une tonalité bien lawrencienne. L'hostilité envers le christianisme, la satire sociale du milieu d'Eastwood, la caricature des gens d'église, sont plutôt accentuées. Les Lindleys restent de pauvres petits bourgeois engoncés dans leurs préjugés de classe, exécutant froidement leurs « devoirs » de chrétiens, au fond préoccupés des mesquineries de la vie matérielle et n'éprouvant que mauvaise humeur dans leurs contacts forcés avec les ouailles du pasteur. Lawrence a d'ailleurs su atténuer la violence de certains dialogues entre Lindley et les Durant, et suggérer en action cette haine secrète du pasteur pour ses paroissiens, alors que *Two Marriages* la définissait crûment sous forme didactique.

Le personnage de Massy garde toute sa force, et demeure une vivante incarnation d'un christianisme froid et théorique, dont les manifestations dans la vie courante ne sont pas des gestes de sympathie humaine, mais l'application mathématique de règles de vie imposées par l'esprit. Ici encore il faut savoir gré à Lawrence

97. 182-183 ; 342-343 ; Prus. Off. 70.
98. *Thorn in the Flesh* : cf. Prus. Off. 49-50.

d'avoir su traduire dans son art, sans exagération trop marquée, des idées exprimées dans l'*Avant-Propos* : la fausseté de certaine conception de la charité chrétienne, et l'horreur du mariage fondé sur autre chose qu'un véritable amour. L'auteur a également fait preuve, dans son portrait de Mary Lindley, d'une heureuse légéreté de touche : il a expliqué quels motifs généreux, quelle sympathie réelle pour les qualités morales de Massy ont pu la décider à accepter une union qui répugne à ses sentiments profonds.

En remplissant ainsi les lacunes de sa première version Lawrence fait preuve d'une certaine objectivité artistique ; mais il a surtout tenté d'expliquer et de faire vivre Louisa et Alfred Durant, à tel point que ceux-ci retiennent à présent presque toute l'attention du lecteur. Il fallait opposer, au mariage de Mary basé sur des considérations spirituelles et sur la charité, celui de sa jeune sœur où une saine et franche attraction physique joue le rôle principal, bien que n'en soient pas exclues les possibilités de contact spirituel entre les conjoints. Nous connaissons mieux Alfred Durant, nous percevons sa réelle délicatesse et ses possibilités d'affinement, sous la poussière de charbon qui recouvre son visage. Le caractère de Louisa devient de son côté plus compréhensible : depuis son adolescence le sourire d'Alfred, le souvenir de sa voix musicale dans le chœur de la petite église, hantent ses rêveries. Elle cherche obscurément à abaisser les barrières qui s'élèvent entre eux. Elle devient, de l'instrument docile des volontés de la mère Durant, un sujet libre agissant spontanément sous la poussée de son instinct et, dans une large mesure, de sa raison qui lui montre toute l'horreur de l'exemple de Mary. Sa révolte brave ouvertement ses parents, dans les scènes magistrales de la fin où elle amène chez elle le mineur pour qu'il la demande en mariage. Intelligible et acceptable d'un bout à l'autre de ce petit roman, Louisa Lindley devient un caractère largement humain développé selon une logique impitoyable.

On trouverait à la comparaison de bien d'autres textes du recueil de 1914 avec les premières versions connues, la preuve de progrès du même genre. Partout Lawrence cherche une perspective plus objective, efface des traits personnels trop visibles, ou dont la naïveté le frappe maintenant ; il épluche les dialogues et les rend plus fluides, moins verbeux (*The Shadow in the Rose Garden, The Shades of Spring, Second Best,* etc.) ; il développe les caractères et rend les incidents plus vraisemblables, fouillant le détail et le fondant plus fermement dans l'ensemble. (*The White Stocking, The Thorn in the Flesh*). Rien d'étonnant à ce que le volume du *Prussian Officer* soit apparu aux yeux des critiques comme une œuvre mettant son auteur au premier rang des conteurs anglais du temps.

Ces progrès techniques à part, qu'apporte-t-elle de nouveau, cette production littéraire des deux premières années de vie conju-

gale ? Un travail d'élaboration sur des thèmes anciens, l'apparition d'un type féminin inconnu avant 1912 dans l'œuvre de Lawrence ; le choc des séjours en Allemagne et en Italie et toute une effervescence de la pensée autour des questions morales, particulièrement des problèmes sexuels. Aucune œuvre ne vient synthétiser tout cela, avant *The Rainbow* auquel Lawrence travaille encore en 1915, et qui n'apporte d'ailleurs que la traduction en action romanesque des idées qui foisonnent alors chez l'auteur. Toute cette production satellite, dont l'ensemble est assez imposant, gravite autour de cette œuvre maîtresse dans laquelle Lawrence s'affirme comme il ne l'avait encore jamais fait auparavant.

CHAPITRE III

DU MESSIANISME A L'ALIENATION NATIONALE

I. Lawrence en 1914 : espérances et ascension sociale

II. Les conditions matérielles et psychologiques
La pauvreté
La vie errante
La tuberculose
Frieda

III. L'aliénation nationale
Lawrence et la guerre : le choc personnel
Espionnite et indiscrétions
L'affaire du Rainbow
Passeports, service militaire, visites médicales
L'expulsion de Cornouailles, la capitulation

I. Lawrence en 1914 : espérance et ascension sociale

A moins de vingt-neuf ans, Lawrence est en juillet 1914 dans la lancée de ses premiers succès, et tous les espoirs pourraient sembler permis à l'auteur de *Sons and Lovers* qui, pour sa génération, fait figure de chef de file. Parti à l'assaut du monde littéraire anglo-saxon, il est poussé par une ambition certaine. Il a déjà donné des signes d'un messianisme qui, le talent aidant, pourrait s'imposer à ses compatriotes s'il était capable d'accepter les indispensables compromis. Cinq ans et trois mois plus tard, il quittera l'Angleterre, seul, aigri, replié sur lui-même ; ses romans sont impubliables ; depuis la fin de 1916, c'est à peine s'il peut offrir à un éditeur une œuvre nouvelle importante. Il a lui-même résumé à sa façon ce calvaire dans un chapitre de *Kangaroo* intitulé *Le Cauchemar*. Cependant, entre l'homme tel qu'il se montre dans ses lettres, tel que ses contemporains l'ont vu, et l'artiste qui se manifeste dans l'œuvre de ces mêmes années, il existe non pas un abîme, mais des failles encore mal explorées. L'amertume de l'homme, son isolement, l'incompréhension tout au mieux tolérante

dont il fait l'objet, posent un problème dont jusqu'ici aucun critique ni aucune biographie ne donne ou même n'envisage toute la solution. Un effort d'interprétation spécial s'impose pour comprendre la formation des idées et la motivation de l'œuvre pendant cette période cruciale.

Et pourtant les détails et les récits biographiques abondent. La correspondance, les mémoires des contemporains, les travaux de Harry T. Moore et d'Edward Nehls, relatent les faits et gestes, esquissent des interprétations. Si à bien des égards l'homme qui quittera l'Angleterre en 1919 n'est plus celui qui y est revenu en juin 1914, les œuvres achevées entre 1914 et 1919 développent des thèmes et des idées déjà présents dans son esprit avant 1914. Comme toujours chez lui, le présent se mêle au passé dans la création littéraire, et les incidents d'aujourd'hui sont fondus dans une trame conçue hier. Aussi notre but n'est-il pas de refaire ici un travail biographique que d'autres ont déjà mené à bien, mais de rechercher dans les interactions de la vie et de l'œuvre les apports psychologiques au sens le plus large des années 1914 à 1919, afin d'éclairer l'une par l'autre et d'essayer d'évaluer l'interprétation que l'œuvre donne de l'expérience vécue. Il conviendra ça et là de préciser certains détails biographiques qui ont pu faire l'objet d'explications incomplètes, hâtives, ou même tendancieuses. Pour un récit suivi des événements, le lecteur pourra se reporter aux ouvrages de caractère plus strictement biographique, Carswell, Aldington et Harry T. Moore, et surtout à la *Biographie Composite* de Nehls.

Un des *leitmotive* de ces années de guerre est la non-coopération avec la société, la fuite devant les responsabilités sociales, masquant imparfaitement un sentiment à demi-avoué d'échec devant ces responsabilités. Le phénomène caractéristique est le rétrécissement de l'univers social d'un moi à qui la guerre interdit les illusions de l'évasion géographique. Il ne reste plus pour refuge à l'âme meurtrie que la nature, le travail domestique et champêtre, la création littéraire lorsque la source n'est pas tarie, et la recherche d'amitiés qui aboutit trop souvent à de cuisants échecs. Par contre la lecture attentive de l'œuvre en prose et de la poésie donne le sentiment d'une faille entre sa beauté intrinsèque et cet échec social, si bien qu'il devient difficile de formuler un jugement équilibré sur l'artiste dans ses rapports avec l'homme social. Quelque chose s'achève et se casse ou s'est déjà cassé chez Lawrence lorsqu'il part pour l'Italie en novembre 1919, mettant définitivement un terme à toute une partie de sa vie ; plus définitivement certes du fait que les événements et la guerre auront précipité et orienté, en le retenant en Angleterre, une évolution dont tous les germes pré-existaient en lui.

L'essor de sa carrière en 1914 peut masquer ses conflits intimes, le dualisme profond de son être, son inadaptation sociale.

Sans la guerre, eût-il pu, comme d'autres, trouver un équilibre, maintenir une façade sans friser la tragédie ? Pendant ce début d'été 1914, son sort peut sembler enviable à un Murry et même à Katherine Mansfield, aux jeunes qui se sont pris d'enthousiasme pour *Sons and Lovers*, Ivy Low, Catherine Jackson (Carswell), Viola Meynell, etc. N'est-il pas accueilli en précurseur par les psychanalystes qui entourent Ernest Jones, le docteur Eder, sa belle-sœur Barbara Low ? S'il a presque rompu les ponts avec Edward Garnett, en quittant l'éditeur Duckworth pour Methuen, contre la promesse d'une avance substantielle pour *The Rainbow*, il a confié ses intérêts à l'agent littéraire J. B. Pinker, et dès août David Garnett s'emploie à lui faire connaître cette jeune et brillante élite bourgeoise et intellectuelle, libérale ou socialisante, éprise de peinture d'avant-garde, qui sera bientôt connue sous le nom de *Bloomsbury* : il le présente aux Olivier, à F. Birrell, aux Strachey, aux Stephen [1]. Des Américaines cosmopolites, Hilda Doolittle, Amy Lowell, Harriet Monroe, le recherchent pour sa poésie. Par Edward Marsh, homme des cabinets ministériels, en même temps que mécène des arts et des lettres, par les Herbert Asquith, il approche des hautes sphères du pouvoir. Il ne tiendra qu'à lui, dans ce milieu de gauche libérale, que ses relations fassent boule de neige et qu'il choisisse qui il veut connaître. Il se sent assez prospère pour consacrer son succès par l'achat d'un habit pour une soirée chez H.G. Wells en août 1914, et attache une extrême importance à « cette initiation au monde des habits de soirée » [2]. Le romancier Gilbert Cannan et sa femme Mary, femme divorcée de Sir James Barrie, l'avocat irlandais Gordon Campbell, futur Lord Glenavy, le peintre Mark Gertler, sont parmi ses nouveaux amis ; il se lie avec S. S. Koteliansky, jeune traducteur russe travaillant à Londres, et qui deviendra aussi l'ami de Leonard Woolf, de Katherine Mansfield.

Les grands noms l'attirent, il les jette avec orgueil dans sa correspondance : « Je déjeunais avec Lady Saint-Helier », écrit-il à Garnett pour s'excuser d'un rendez-vous manqué [3]. Il ne se fera d'ailleurs pas faute, même aux moments où il rejette violemment tout compromis avec la société et la nation, de faire appel à ses relations influentes pour tenter d'obtenir quelque secours, une intervention en haut lieu ou même une faveur.

Il serait vain d'essayer d'établir une hiérarchie des causes de l'échec du moi social pendant ces cinq années : tout au plus peut-on dégager des constantes dans le comportement envers nation, relations, amis, famille, et Frieda. L'inadaptation à tout rapport social est le trait dominant ; les manifestations en sont légion. Les

1. D. Garnett, *Golden Echo*, 264.
2. J. M. Murry, BTW, 290.
3. CL., 284.

moments de paix, de contentement, naissent au contact de la nature et non des hommes ; Lawrence ne se livre avec simplicité que lorsqu'il est seul avec un ou une amie, ou en compagnie d'un enfant. Le récit des événements de ces cinq années n'apporte pas une explication cohérente de l'évolution de ce caractère : tout exposé chronologique tend soit à énumérer d'innombrables détails vus subjectivement du point de vue de l'individu, soit à aligner les jugements et les opinions que d'autres ont porté sur lui. Dans ce conflit qui oppose Lawrence à la société, l'objectivité n'existe pas ; il s'agit d'une tragique incompréhension mutuelle. Mais l'examen méthodique de certains aspects de sa vie, et des réactions réciproques de cet incompris et du milieu national et administratif auquel il s'est heurté, permettent tout au moins de situer le conflit et d'en apprécier la nature.

II. Les conditions matérielles et psychologiques

La pauvreté, l'absence d'un domicile à lui, son irritabilité au contact d'autrui, imposent à l'écrivain une vie errante qui deviendra pour lui, après la guerre, la règle de son existence. Projets avortés, indécisions, hésitations, ponctuent, à la limite du subjectif et des faits concrets, cette suite de déplacements, dont un seul sera le fait d'une autorité extérieure. Jusqu'à quel point une conduite plus stable et plus méthodique, un meilleur accord conjugal, auraient-ils épargné au couple beaucoup de ces déplacements ? La question se pose, même si aucune réponse ne peut y être apportée.

Sur une toile de fond marquée par la maladie, la pauvreté, les querelles de ménage, des amitiés souvent orageuses, les déplacements, un petit nombre d'événements importants ressortent : une véritable crise mystique à l'automne de 1914 et au début de 1915 ; la publication et la suppression du *Rainbow*, les querelles avec Murry et Katherine Mansfield (1915-1916), les tentatives de collaboration et la rupture avec Bertrand Russell (1915), la rédaction définitive de *Women in Love* liée à l'amitié et à la brouille avec Lady Ottoline Morrell (1916) ; le séjour en Cornouailles, se terminant par l'ordre d'expulsion de l'autorité militaire (1917) ; les visites médicales militaires (1916, 1917, 1918) ; les tentatives de départ pour les Etats-Unis, et le rêve d'une communauté libre dans le Nouveau Monde ou dans une île. Du côté positif il faut noter l'amitié durable de Lady Cynthia Asquith, et cet attrait constant de la personnalité de Lawrence à qui, malgré tout, il reste des amis lorsqu'il quitte définitivement son pays.

La pauvreté

En juillet 1914 Lawrence paraît relativement riche à un Murry, comme lui d'origine humble et sans fortune, mais, l'avenir le montrera, mieux pourvu que lui dans la lutte pour la vie. Tenté

par la surenchère de Methuen, il a accepté, non sans une très brève hésitation, de rompre avec Duckworth [4] ; muni du premier chèque de l'agent Pinker, il a ouvert un compte en banque. Les souvenirs de Mrs Carswell sur ce point sont certainement exacts [5], ce chèque représente seulement un premier versement (cent livres moins la commission d'agence) de l'avance de Methuen, laquelle ne sera vraiment due qu'à la remise du manuscrit après révision. Si bien qu'à aucun moment, pendant la guerre et jusqu'à son exil, lorsqu'il vivra de la vente de ses œuvres en Amérique, Lawrence n'aura en sa possession une somme de quelque importance. Ses appels réitérés aux avances de Pinker et à des fondations, *leitmotiv* de la correspondance, sont ceux d'un homme qui économise et surveille chaque sou, et qui n'accepte pas gaîment l'humiliation de quémander :

> Je suis désolé de vous ennuyer une fois de plus au sujet d'argent. Pensez-vous que Methuen vous versera les £ 150 ? Je ne puis durer ici qu'un mois encore, après quoi je ne sais où trouver un sou, car personne ne me paie. Cela me rend furieux. Arrachez ce qu'il me doit à Methuen si vous le pouvez, voulez-vous ? Comme je voudrais ne pas vous embêter : je ne le ferais pas si je pouvais faire autrement (5.9.14) [6].
>
> Kennerley me doit exactement £ 10.7.6, selon son propre calcul. Ce n'est pas beaucoup mais cela serait utile (7.1.15) [7].
>
> Faites-moi donc rentrer un peu d'argent, s'il vous plaît, j'ai entendu le loup gratter à la porte aujourd'hui (24.2.15) [8].

Il demande à Amy Lowell de relancer Kennerley. De petites sommes rentrent, mais les appels se font plus pressants [9], surtout lorsqu'on lui réclame le paiement de £ 145 pour les frais du divorce, qu'il n'a nullement l'intention de payer.

> Le Fonds littéraire m'a donné £ 50. J'ai environ £ 70 au monde en ce moment. Là-dessus je dois £ 145 aux hommes de loi du divorce, pour les dépens que l'on me réclame et que je ne paierai jamais. Je dois aussi environ £ 20 par ailleurs. Ainsi j'ai donc environ £ 50 (*sic*). Si vous pensez que l'autre Fonds [10] me donnerait aussi quelque chose, *benissimo*, je l'accepterai tout de go. N'ai-je pas gagné ma part, cette nation ne me doit-elle pas au moins de quoi vivre ? (21.10.14) [11].

L'affaire des frais de justice le préoccupe gravement, non pas qu'il se sente en rien tenu de les payer, mais parce que les poursuites en faillite engagées contre lui par Goldberg, le *solicitor*

---

4. Ib. 284.
5. Carswell, SP, 19, 31, etc. Cf. CL., 336.
6. CL., 290.
7. Ib. 306.
8. Ib. 322.
9. Ib. 334, etc.
10. Cette autre caisse ne semble pas avoir existé ; cf. Nehls, 254 et n. 46.
11. CL., 293.

de Weekley, comportent l'obligation de déclarer toutes ses créances, donc peuvent compromettre les derniers versements de l'avance de Methuen. Il lui faudra, le 3 mai 1915, faire cette déclaration au greffier de Somerset House : avant cette humiliante démarche, pour laquelle il a reçu d'un « être immonde » 25 shillings pour frais de voyage [12], il déclare ne pas vouloir payer un sou « fût-il millionnaire ». La visite du greffier semble l'avoir calmé, et il voit la situation sous un jour plus réaliste ; il écrit à son *solicitor*, Robert Garnett, frère d'Edward, pour lui demander de « composer avec les détestables Goldberg » et il prie Pinker de communiquer à R. Garnett le texte de son accord avec Methuen.

> J'ai peur, si je remets le MS, que les Goldberg ne m'adressent des sommations ainsi qu'à Methuen, et n'ordonnent à celui-ci de leur verser les £ 50 qui me sont dues. Ils ne peuvent pas faire les sommations, ou du moins celles-ci seront nulles, tant que la somme ne m'est pas due. Je voudrais donc qu'un accord soit conclu par Robert Garnett avant que je ne remette le MS. En effet, la dette envers moi n'est pas exigible avant que je ne vous le remette. Vous comprenez, je ne peux pas payer ces £ 144, ou je serai à jamais dans la dèche. Cet argent pour *The Rainbow* est tout ce que je puisse attendre, et Mrs Lawrence ne peut pas recevoir d'argent d'Allemagne à présent [13].

A ce moment il vit des leçons données à la nièce de Viola Meynell. A-t-il ou non passé un concordat avec ses créanciers, avant de remettre le manuscrit le 31 mai « à la suite (d'un) télégramme d'E. Garnett » ? Sauf dans une lettre à Ottoline Morrell, où il dit qu'on ne l'a pas mis en faillite mais que la menace continue de peser sur lui [14], il ne fera plus aucune allusion à cette affaire.

C'est donc qu'il a accepté le concordat, puisqu'en août il loue un appartement et le meuble, avec l'aide de ses amis, et entreprend avec Murry une activité de caractère quasi commercial, où il est prêt au besoin à perdre de l'argent, dit-il à Bertrand Russell ; il s'agit de la publication d'une brochure périodique (*The Signature*) qui cesse de paraître après trois numéros, faute d'avoir recueilli assez de souscriptions. Il s'apprête alors à partir pour les Etats-Unis et il emprunte vingt livres à Edward Marsh au moment même où il apprend la saisie des exemplaires du *Rainbow* [15]. Les Morell lui ont envoyé trente livres, contre lesquelles il leur confie un paquet de manuscrits [16] ; il est question dans sa correspondance avec Pinker de dons éventuels d'Henry James et d'Arnold Bennett.

---

12. Ib. 336.
13. Ib. 345-6.
14. Nehls, 307, Lettre à Dollie Radford.
15. CL., 379, L., 276.
16. CL., 380, 386.

Bernard Shaw lui donne cinq livres, Pinker lui en avance quarante [17] dont au moins une partie (£ 25) provenait d'Arnold Bennett.

Il a donc une centaine de livres au moment où il remet son départ pour les Etats-Unis, puis ne peut plus quitter l'Angleterre sans le certificat d'exemption du service militaire qu'il n'a pas la patience d'attendre [18]. Les soucis d'argent sont moins pressants en Cornouailles, où Lawrence et Frieda vivent pour deux livres par semaine [19]. Ils pensent pouvoir y durer trois ou quatre mois avant d'aller se noyer [20]. Bien que brouillé avec Bertrand Russell, il lui demande de lui léguer de quoi vivre dans son testament (février 1916) [21] ; ce n'est qu'en juillet 1916 que Pinker se voit à nouveau sollicité : « Envoyez-moi donc de l'argent, car je n'ai que six livres au monde... Merci mille fois de me faire durer » [22]. Quelques contrats, notamment celui de Duckworth pour *Twilight in Italy*, ont fait bouillir la marmite. Le cottage de Zennor ne coûte que cinq livres par an. Le séjour en Cornouailles correspond à une accalmie de la misère, et le ménage peut vivre s'il a 150 livres par an [23]. En décembre Lawrence écrit à Gertler, qui lui avait offert un prêt : « Comme vous, nous avons £ 60, ce qui résout la difficulté d'argent pour le moment. Mille merci de votre offre. Mais j'ai pour principe d'emprunter aux riches tant que je le puis, et pas aux pauvres » [24]. Amy Lowell, sollicitée par Frieda, venait en effet de lui envoyer ces soixante livres dont il la remercie avec tact [25].

La situation s'aggrave au début de 1917 lorsqu'il demande des passeports pour l'Amérique : ... « personne ne veut (l') imprimer, ...le goût public s'écarte » de lui. Ses livres ne se vendent pas... « Rien ne sert d'essayer de vivre et d'écrire ici. Je ne ferai que mourir de faim dans l'ignominie... J'aurai juste assez d'argent pour arriver à New York si nous pouvons partir le 1er mars avec nos amis. Et je ne puis pas continuer de vivre ici des misérables oboles que m'alloue Pinker... : cela est trop insultant » [26]. Le 25 juin, il est « au bout de ses ressources » mais n'aime pas demander à Pinker des avances [27] ; le lendemain, il reçoit de Marsh £ 7.15 de droits d'auteur venant de *Georgian Poetry*, ce qui explique peut-être la truculence un peu forcée d'une lettre du 3 juillet à Koteliansky où avant de se lancer dans une tirade contre les Juifs, il parle de rompre avec son agent, « ce petit snob parvenu de

17. Aldington, PGB, 174. Cf. CL., 388, 390.
18. CL., 395, 397. Cf. infra p. 309.
19. L., 320.
20. Ib. 319.
21. CL., 433.
22. Ib. 461-2 : 12.7.16.
23. Ib. 457.
24. Ib. 489.
25. Cf. Nehls, 405.
26. CL., 496-7.
27. CL., 515.

procureur (sic) de bouquins », à qui il écrit un mois plus tard sur un ton beaucoup plus conciliant au sujet de *Look, we have come through !* [28].

Alors qu'il travaille, pour essayer d'en tirer subsistance, à ce qui deviendra *Studies in Classic American Literature,* il est chassé de la Cornouailles et se trouve virtuellement démuni d'argent [29]. Sans doute est-ce alors que Charles Whibley lui fait un don anonyme via Cynthia Asquith [30]. Ce n'est pourtant qu'en février 1918 qu'il renouvelle ses appels écrits à Pinker, qu'il avait pu voir à Londres dans l'intervalle.

> Je regrette de vous dire que j'en viens à l'extrémité de toutes mes ressources, pour ce qui est de l'argent. Pensez-vous qu'Arnold Bennett ou quelqu'un comme lui, qui soit très riche grâce à la littérature, me donnerait de quoi subsister... Essayez donc, pour moi, de jeter un charme sur un peu d'argent appartenant à quelque auteur riche et accommodant, voulez-vous, sinon je ne sais ce que je deviendrai. Et vraiment, savez-vous, on ne peut pas se mettre chapeau bas devant l'argent, à cette heure tardive. J'aimerais mieux jouer du flageolet dans la rue [31].

Il réitère ses appels quinze jours plus tard, se bornant alors à réclamer des droits ou des avances sur contrats [32] ; Montague Shearman, avocat ami de Gertler, lui envoie dix livres ; Koteliansky en fait autant. Il emprunte à sa riche tante Mrs Krenkow [33].

En mars, il est prêt à accepter £ 100 de n'importe quelle caisse littéraire, écrit-il à Lady Cynthia, mais sans accepter aucune « obligation » :

> Je suis tout prêt à recevoir £ 100 d'une caisse quelle qu'elle soit. Quant à une obligation, je continuerai certainement à écrire et je ne suis pas marié avec le censeur... Dites à la personne qui me veut du bien de me procurer les cent livres, qui me rendraient un grand service, m'étant simplement indispensables, et de ne pas se préoccuper d'une obligation, ce qui ne serait certes pas digne de gentlemen. Pourquoi le monde est-il devenu si ambidextre que la main gauche doive toujours être mêlée à ce que fait la main droite ! Pah, les gens ! pfui ! [34]

A ce moment sa sœur Ada lui prête vingt livres, et paye d'avance un an de loyer, soixante-cinq livres, pour le loger à Middleton dans le Derbyshire ; il recommande à Gertler de continuer d'emprunter à ses frères, modestes artisans : « On n'aime

---

28. CL., 516, Cf. L. 413.
29. CL., 527. « We have practically no money at all. »
30. C. Asquith, R & BG, 101.
31. CL., 538.
32. CL., 541-2.
33. CL., 542 (21.12.18) ; D. Goldring dans Nehls, 492.
34. CL., 548. Charles Whibley avait demandé qu'il s'engage à continuer d'écrire.

guère accepter l'argent de parents laborieux, mais c'est une époque spéciale et cruciale, dont il faut sortir d'une façon ou d'une autre, cela ne semble plus avoir beaucoup d'importance maintenant » [35]. En juin il reprend contact avec Mary Cannan après des années de silence, pour lui demander d'intervenir auprès du *Royal Literary Fund* auquel il a demandé une subvention.

> Depuis des mois et des mois, voici que nous vivons de shilling en shilling, et £ 10 de Shearman, et ainsi de suite. J'en suis bien las, et cela *m'irrite*, terriblement. Et rien ne sert d'essayer d'écrire ce qui se vend, dans l'état actuel des choses [36].

Malgré sa fierté, il essaye de se réconcilier avec Ottoline [37]. Il reçoit £ 50 du *Royal Literary Fund* avant le 19 juillet, selon une lettre de Gertler à Koteliansky [38].

La fin de 1918 amène une détente ; les Lawrence sont évidemment très pauvres, mal vêtus, mal nourris comme toute l'Angleterre de 1918, mais ils font quelques voyages, rendent visite à des amis, renouent avec les Murry. Il écrit pour gagner sa vie, publie quelques-unes de ses études de littérature américaine dans *English Review*, rédige en maugréant pour *Oxford University Press*, ses *Movements in European History*, pour lesquels il recevra £ 30 au début de 1919. Le 5 mai il accuse réception de £ 55 à Pinker [39]. Le 10 mai Edward Marsh lui envoie £ 20 soi-disant « de la part de Rupert Brooke », façon de ménager l'amour-propre de Lawrence [40]. Le cauchemar de la pauvreté est terminé, même si le beau-frère Jaffe, alors ministre des finances de Bavière, n'est pas en mesure de sauver des griffes des Alliés l'héritage que Frieda attend de son parrain [41].

Ici s'impose une comparaison, rendue possible par le soin méticuleux apporté par Leonard Woolf à rendre compte, dans ses mémoires, de la situation financière de son ménage. En 1917, Virginia Woolf, qui écrit régulièrement pour le *Times Literary Supplement*, gagne ainsi £ 95.9s.6d ; en 1918, £ 104.5s.6d. Entre 1919 et 1929, elle gagnera en moyenne £ 170 par an [42]. Si elle n'avait pas eu £ 400 de revenus de famille, son sort d'écrivain n'aurait pas été financièrement plus enviable que celui de Lawrence. Or son éditeur, Gerald Duckworth, était son demi-frère. C'est de sa pauvreté initiale que souffre l'auteur de *Women in Love*,

---

35. CL., 551, Cf. L. 413.
36. CL., 557.
37. CL., 559.
38. Gertler, *Selected Letters*, 161 : « ... It is something good for him to have got £ 50 from the Literary Fund ».
39. Cité par Moore, I.H. 317.
40. CL., 587. Ch. Hassal, cité par Moore, I.H. 317-318.
41. CL., 570.
42. Leonard Woolf, *Beginning again*, 231 ; *Downhill all the way*, 63.

pendant les années de guerre, bien plus que d'une persécution ou d'un acharnement particulier de sa destinée d'écrivain.

La vie errante

Si l'on omet les petits déplacements, d'ailleurs fréquents, de Lawrence et de Frieda, et de courts intervalles entre deux prêts ou locations, la liste de leurs principaux séjours de 1914 à 1919 s'établit ainsi :

1. Chesham (Bucks.) de fin août 1914 au 21 janvier 1915 (5 mois, location en meublé) ;
2. Greatham (Sussex) du 21 janvier à fin juillet 1915 (6 mois, prêt de Viola Meynell) ;
3. Hampstead (Londres) d'août à fin décembre 1915 (5 mois, location vide) ;
4. Porthcothan (Cornouailles) de fin décembre 1915 à fin février 1916 (2 mois, prêt de J.D. Beresford) ;
5. Higher Tregerthen, Zennor (Cornouailles) de mars 1916 au 15 octobre 1917 (19 mois et demi, location vide) ;
6. Londres du 16 octobre à fin décembre 1917 (2 mois et demi, prêts divers) ;
7. Hermitage (Bucks.) de fin décembre 1917 à avril 1918 (4 mois, prêt de Dollie Radford) ;
8. Middleton-by-Wirksworth (Derby) de mai 1918 à fin avril 1919 (1 an, loyer payé par Ada Clarke) ;
9. Hermitage (Bucks.) de mai à novembre 1919 (prêt de Dollie Radford).

Pour qui a connu les bouleversements familiaux des deux guerres mondiales, ces déplacements n'ont en eux-mêmes rien d'exceptionnel ni de dramatique. Le seul qui soit imposé par une décision extérieure, autre que les demandes raisonnables des prêteurs, est le départ de Cornouailles en 1917. La vie des Murry à la même époque, pour ne rien dire de celle des mobilisés et de leurs femmes, n'a rien de plus stable ou de moins errant ; cependant, aucune légende à la Rousseau ne s'y attache. Si la pauvreté est une cause de ces déplacements, certains choix peu judicieux pour un poitrinaire en sont une autre ; le sentiment d'instabilité procède davantage des caractères et de leurs conflits que des faits extérieurs.

La maison de Chesham, *The Triangle*, à une heure de Londres par le train, louée lorsqu'il faut bien abandonner l'idée de repartir pour Lerici, est horrible et fort mal meublée, selon David Garnett

et Compton Mackenzie [43]. Lawrence y est malade, sombre, querelleur ; ni la proximité des Cannan à Cholesbury, des Murry à Missenden, ni les nombreuses visites, ne parviennent à l'égayer, bien au contraire. Les amis des trois couples ont pu assister aux scènes classiques de violence et de rupture avec Frieda, aux démonstrations des talents artisanaux, domestiques et culinaires de Lawrence, et les fêtes de Noël et du Nouvel An chez les Lawrence, les Cannan et les Murry sont passées dans la chronique littéraire et artistique du siècle [44]. Le climat rigoureux, l'inconfort de la maison, le « maigre » paysage, le milieu humain aussi, pèsent sur Lawrence, et Frieda « tressaille de joie » à l'idée de partir [45].

A Greatham, l'atmosphère est toute différente ; il y a même l'eau chaude et une salle de bains dans la grange transformée en cottage de Viola Meynell, l'une des dépendances de la vieille ferme autour de laquelle Wilfrid Meynell a aménagé une maison pour chacun de ses enfants [46]. Ce phalanstère familial et littéraire plaira tout d'abord à Lawrence, mais moins à Frieda ; il se plaindra bientôt du « danger d'invasion venant des autres maisons » et se prépare dès avril à « décamper » [47]. Viola Meynell trouve le couple heureux mais « querelleur » [48] ; Lawrence se sent à l'étroit lorsque, avec son amie Ivy Low, son hôtesse vient à la Pentecôte occuper une partie du cottage aux indiscrètes cloisons. Il acceptera de rester jusqu'à la fin de juillet pour donner des leçons à deux nièces de Viola, Sylvia Lucas et Mary Saleeby. Peut-être est-ce l'expérience de ce phalanstère qui le décourage d'accepter l'offre d'une « cellule monastique » à Garsington Manor [49]. Cependant Frieda, pour se rapprocher de ses enfants, souhaite habiter seule à Hampstead [50], tandis que Lawrence, avec une évidente sincérité, apprécie l'atmosphère « claustrale » de Greatham :

> Je suis *très content* que vous nous l'ayez prêté. Il y règne une atmosphère spéciale, et j'ai le sentiment d'y être né à nouveau avec une âme neuve, sûre et distincte : comme un moine dans un monastère, ou saint Jean dans le désert [51].

Lawrence n'est pas heureux dans l'appartement de Londres : selon Frieda « Il n'aimait pas le *Vale of Health* et il n'aimait ni le

---

43. D. Garnett, *Flowers of the Forest*, G.C. Mackenzie, *The Four Winds of Love*, *The South Wind...*, 272-3, Cf. Nehls, 570, n. 41.
44. CL., 297, Gertler, *Selected Letters*, 77. F. A. Lea, 42.
45. CL., 306.
46. Ib. 307.
47. Ib. 314, Zytaruk, 21, lettre n. 30 à Koteliansky.
48. Mémoire original publié par Nehls, 269-270.
49. CL., 325, 330, 333, 335. Il ressort du *Journal* de Lady Cynthia Asquith (*Diaries 1915-18*, p. 58) que Lady Ottoline « n'avait pas de place pour Frieda ».
50. Ib. 344-345.
51. Ib. 315, 357.

petit appartement, ni moi, ni personne »[52]. L'affaire du *Rainbow*, les préparatifs de départ pour New York puis pour Key West, marquent ces mois de séjour à Hampstead. Il vend ou dépose chez des amis ses meubles achetés en août au marché aux puces, ses petits trésors personnels, et cède son bail de Byron Villas avant d'apprendre qu'il ne peut quitter le pays sans visa. Il accepte l'offre de la villa de J.D. Beresford à Porthcothan sur la côte nord de Cornouailles, voyant dans ce départ pour un occident celtique une étape sur la route du Nouveau Monde. La villa devra être restituée à son propriétaire le 9 mars (moins une précieuse bouteille d'eau de vie de prunelle bue un soir avec Heseltine) ; une villa meublée à Gurnard's Head est trop chère ; il loue à Higher Tregerthen, Zennor, le cottage de deux pièces avec vue sur les approches océaniques du canal de Bristol où il restera jusqu'à son expulsion. Le prix de location, cinq livres par an, est plus que modique, et Lawrence va alléger ses dépenses en cultivant ses légumes. L'infatigable Dollie Radford rassemble et expédie les meubles et la vaisselle épars dans Londres, et le couple s'installe de son mieux pour durer. C'est là qu'il récrira *Women in Love* pendant 1916, et qu'il entreprendra, excité notamment par la lecture d'un livre appartenant à Beresford, *Moby Dick*, ses études sur la littérature américaine. Le cottage battu des vents sur la lande celtique verra se poursuivre la lutte sans fin avec Frieda, soit dans la solitude à deux, soit sous les yeux ou à portée des oreilles de leurs assez nombreux visiteurs, voisins de fortune, amis anciens ou nouveaux, jusqu'à octobre 1917.

Le retour à Londres multiplie les incertitudes et les blessures d'amour-propre. Dollie Radford, puis la mère de Cecil Gray, enfin Hilda Doolittle-Aldington, leur donnent d'abord l'hospitalité ; mais les Aldington ont besoin de leur chambre : « Quand on n'a pas de quoi payer son logement, ce n'est pas une plaisanterie que d'être chassé de chez soi au hasard, sans qu'on vous donne où aller », écrit Lawrence à Amy Lowell[53], incluant ses bienfaiteurs dans sa réprobation au moment où Dollie Radford offre de lui prêter le cottage de sa fille Margaret à Hermitage[54] ; il s'y installe à la mi-décembre, avant un séjour à Ripley chez sa sœur Ada.

Dès janvier, le *Chapel Farm Cottage* des Radford est jugé « froid et sans grand confort », ce qui n'est pas peu dire pour l'Angleterre de 1918. Aussi Lawrence envisage-t-il aussitôt le départ[55] ; il manifestera à diverses reprises sa mauvaise humeur lorsque soit Dollie Radford et son mari, soit leur « impossible » fille Margaret

52. Not I... 77.
53. 13.12.17 dans Nehls, 447.
54. Lawrence dit « can be lent us », à Amy Lowell. C. Carswell (SP, 95) parle d'un loyer très réduit.
55. CL., 536.

souhaiteront habiter chez eux quelques jours [56]. Lawrence est désormais à bout de nerfs à tout nouveau changement de domicile. Pendant les séjours des Radford à Hermitage, il devra loger tantôt chez l'épicier, tantôt à Grimsbury Farm tenue par deux jeunes femmes qui lui inspireront *The Fox* [57]. En janvier il essaye de négocier l'échange de son cottage de Zennor contre la villa de Leonard et de Virginia Woolf à Richmond [58].

Le séjour à Middleton de mai 1918 à avril 1919 correspond exactement à la durée du bail pris par Ada Clark ; dès l'abord Lawrence s'y sent « tout perdu, tout drôle et exilé » [59]. Il y recevra quelques visites, en fera une aux Carswell en août 1918 à Lydbrook dans le Gloucestershire, suivie d'un voyage à Londres en octobre-novembre. Dès la fin du bail de Middleton, le couple repart pour Hermitage où, sauf de brèves absences il séjournera jusqu'en novembre.

Somme toute, après la catastrophe de Zennor, seule la pauvreté explique l'impossibilité où se trouve Lawrence de concilier les exigences diverses de sa santé, de ses relations littéraires et amicales, de sa vie orageuse avec Frieda : un couple plus prospère aurait pu résoudre de façon adéquate le problème du logement, sinon triompher des difficultés causées par les caractères et la maladie.

La tuberculose

La fiche de santé de Lawrence de 1914 à 1919 est chargée ; mais l'état des connaissances médicales du temps, et l'aversion du malade pour toute définition nette de son mal, limitent les renseignements dont nous disposons. Il faut essayer de reconstituer son état de santé d'après des témoignages dont aucun, jusqu'ici, n'a de valeur clinique. Toutefois, il est certain que cet état est pour beaucoup dans l'instabilité du caractère, l'irritabilité, la misanthropie et les phases de profonde dépression. Nous essaierons d'y voir clair à l'aide d'un simple exposé chronologique.

En 1914 ses amis trouvent Lawrence rayonnant, transfiguré par son séjour à Lerici [60] ; il est assez vaillant pour entreprendre une excursion à pied de plusieurs jours, entre hommes, fin juillet. Catherine Carswell, Aldington, parlent de la flamme qui brille dans ses yeux [61]. Il est maigre mais en bonne santé : en octobre il a

56. Cf. CL. 540, 548, etc.
57. Hilda Brown Cotterell, dans Nehls, 454-457.
58. CL., 536.
59. Ib. 552, 553.
60. J. M. Murry, BTW, 304.
61. Carswell, SP, 15 ; Aldington, *Life for Life's Sake*, 139-142.

été assez « patraque » pour laisser pousser une barbe qu'il gardera toujours, comme une protection contre nul ne sait quel danger [62]. Murry se souvient qu'à ce moment « deux choses le rongeaient à la fois ; la guerre, et sa lutte contre sa femme. Ces deux tensions faisaient de lui un malade » [63]. En janvier 1915, il se plaint d'un rhume « prolongé, lent, pernicieux » [64] et, à Greatham le 22 février, il ne sort pas à la rencontre de Lady Ottoline parce qu'il a « un mauvais rhume et (doit) aller doucement pour l'instant » [65]. Ce refroidissement coïncide avec la visite de Murry pendant laquelle Lawrence soigne son ami pour une mauvaise grippe [66] ; Frieda elle aussi est enrhumée. Le 11 février il souhaite voir Barbara Low qui est médecin : son cœur lui « fait l'effet d'une racine qui s'enfle et qui (lui) fait assez mal » [67]. En mars, il ne peut parler à personne, se sentant prisonnier de « tout un univers de ténèbres et d'obscures passions, l'univers souterrain et noir des choses qui n'ont pas encore été » [68] ; quelque trois semaines après, il est encore alité ; « C'est une espèce de refroidissement interne, comme un mal de gorge dans l'estomac. Vous me comprenez ? Je vais rester au lit jusqu'à ce que cela aille mieux ». Son esprit échappe aux puissances des ténèbres, mais son corps leur est encore voué [69]. Il se félicite de ce que Barbara Low, qui vient de lui rendre visite, ne soit pas là pour le harceler ; serait-ce au sujet des soins dont il a besoin ? Il ne commencera à aller mieux que vers le 20 avril.

La réaction psychologique à la guerre est sans doute étroitement liée à son état de santé, et nul ne peut la décrire mieux que lui. Dans une lettre de janvier à Cynthia Asquith, il résumait ainsi les cinq mois précédents :

> Il me semble que j'ai eu encore moins que pas d'histoire, comme si j'avais passé ces cinq mois dans la tombe. Et maintenant, je me sens très malade et froid comme un cadavre, trop nouvellement relevé pour rien partager encore avec qui que ce soit, avec l'odeur de la tombe dans mes narines, et le contact des vêtements funèbres autour de moi. La guerre m'a fini : c'était la lance dans le flanc de toutes les douleurs et de toutes les espérances [70].

En mai, il voudrait être un merle, il déteste les hommes ; il voudrait que le Seigneur noie le monde dans un nouveau déluge ; peut-être souhaiterait-il alors être Noé :

---

62. CL., 293.
63. J. M. Murry, BTW, 304.
64. CL., 306.
65. Ib. 321.
66. J. M. Murry, Reminiscences, 52 et 65.
67. CL., 316.
68. Ib. 330.
69. Ib. 331, 332, 333.
70. Ib. 309.

> Je n'en suis pas sûr. Je suis de nouveau plongé... dans un de ces horribles sommeils où l'on se débat en vain pour essayer de se réveiller. J'ai été comme cela tout l'automne, et voilà que je le suis de nouveau. Tout tient du délire, le merle sur le mur est un délire, même la fleur du pommier. Et quand je vois un serpent qui ondule, rapide, dans les marécages, je me crois fou. Il ne s'agit pas de moi, mais du monde des hommes. Le monde des hommes rêve, il est devenu fou dans son sommeil, et un serpent l'étrangle, mais il ne parvient pas à se réveiller [71].

Après le naufrage du *Lusitania*, il voudrait tuer un, deux millions d'Allemands. Ces colères, ces moments de noire dépression alternent avec les périodes plus sereines, surtout lorsqu'il s'adresse à Lady Cynthia ; et l'enseignement qu'il donne à la petite Saleeby semble dénué de toute aberration et bien adapté à l'enfant.

En novembre il se sent si malade « de corps et d'âme » qu'il mourra s'il ne part pas pour New York [72] ; il appréhende la venue de l'hiver. Robert Nichols qui vient alors de faire sa connaissance pense qu'il vient d'avoir « une poussée de tuberculose », et le trouve dans un état de déséquilibre nerveux [73]. Heseltine écrit à Delius que Lawrence est « dans un stade de tuberculose assez avancé » [74], d'où l'on peut conclure qu'auprès de lui, sinon devant lui, le nom de sa maladie est librement prononcé. En novembre, le Dr Eder l'examine et lui déconseille le climat de New York en hiver [75]. En décembre, quelques jours avant de céder son appartement de Hampstead, il est « au lit, violemment enrhumé », incapable d'écrire depuis des semaines [76]. Il est de nouveau malade le 7 janvier 1916 :

> Il y a deux jours a commencé un nouveau mauvais rhume, qui me donne une sensation bizarre de ne plus voir devant moi, comme si toutes choses venaient à leur fin, et qu'il faille seulement attendre le commencement du nouveau. Mais il est plutôt terrible de se trouver face à la fin, la fin seule [77].

Le 15 janvier il se sent mieux, mais souffre « de tremblements, de douleurs dans les membres, et à la poitrine » [78]. Est-ce pour un examen médical que Dollie Radford, à qui il écrit cela, lui envoie son fils, médecin militaire qui rentre de France ? Le Dr Maitland

---

71. Ib. 339.
72. Ib. 377.
73. R. Nichols dans Cecil Gray, *Peter Warlock*, J. Cape, 1934, 89. « ...Lawrence was not only suffering from a " bad patch " of the tuberculosis which eventually killed him, but from a nervous condition... »
74. Cecil Gray, *op. cit.*, 106.
75. Carswell, SP, 34.
76. CL., 399.
77. Ib. 411.
78. Lettre à D. Radford dans Nehls, 355.

Radford le voit en Cornouailles avant le 27 janvier 1916, et tente de le rassurer :

> Je me suis vraiment senti patraque et *écœuré* (en français). Je me sens mieux maintenant, mais par à-coups. J'ai de la névrite dans le bras, et ma main gauche est comme paralysée... Maitland a été très gentil de venir ; je lui en ai été si reconnaissant. Il dit que mes nerfs sont à la racine du mal, et je pense que c'est vrai. Il faut que je reste allongé et que je me repose, toujours allongé et au repos, à présent, je le sais. Je me sens mal dès que je m'assieds [79].
>
> Maitland Radford dit... qu'il n'y a pas de maladie organique du tout, sauf que les muqueuses des bronches, etc. sont faibles [80].
>
> Il dit que la tension sur les nerfs engendre une inflammation différée de toutes les muqueuses, et que je dois rester très tranquille et immobile, me tenir au chaud et en paix. Tout mon côté gauche était comme engourdi, très curieux, je pouvais à peine tenir quoi que ce soit dans ma main... Maintenant je puis aller jusqu'à la mer à pied, et toute cette fièvre et cette inflammation et cette folie sont presque parties. Mais je ne me sens pas dans mon assiette après cette maladie, je me reconnais à peine [81].

L'alerte a été si vive que Frieda a écrit à Bertrand Russell, malgré leur brouille, pour lui demander de venir partager avec elle une responsabilité qui lui pèse : « Il ne faut pas qu'il meure, ce n'est pas comme si cela ne regardait que moi » [82]. Lawrence se sent « tout à fait anti-social, contre l'ensemble social tel qu'il existe » ; il a l'impression d'être un hors la loi, voudrait être un pirate ou un brigand [83]. Après quelques semaines de santé rétablie, il écrit le 1er mai une lettre déprimée, et se rend compte que son état de santé explique en partie son pessimisme [84].

La misanthropie, la haine de la société, marquent toute cette période ; les querelles d'une violence inouïe avec Frieda se poursuivent ; Murry trouve Lawrence à Zennor en proie à « la rage de quelque affreuse manie » [85]. Pourtant l'été semble le rasséréner un peu, la correspondance retrouve quelque équilibre ; mais lorsque Frieda rentre de Londres après une visite à ses enfants, elle le trouve malade et pense qu'il aurait besoin d'un climat moins humide ; le 11 octobre elle invite Maitland Radford à venir le voir sous prétexte d'un projet de réforme de la santé publique ; sans doute est-elle inquiète [86] ; il a été enrhumé et patraque depuis le départ de Catherine Carswell le 10 septembre [87]. Le 11 novembre

79. Id. Ib. 356.
80. CL., 416.
81. CL., 422 (7.2.16).
82. M. & C., 198.
83. CL., 428, 430.
84. Ib. 449.
85. J. M. Murry, BTW : « ...the raging of some awful mania », 417 ; cf. ib. 403-405, etc.
86. Lettre à D. Radford dans Nehls, 403-4.
87. Carswell, SP, 59, 78.

il songe à aller à Londres consulter « un bon docteur, si cela se trouve » [88].

Il n'écrit pas, éprouve le sentiment de vivre « un intervalle dans ma vie, comme un sommeil » ; il lit, cuisine, regarde la mer, il croit « hiberner, comme les serpents et les marmottes » et rêve éveillé d'une belle vipère tachetée qu'il a vue au printemps, telle une princesse du monde des fées [89].

Torpeur, violence, dépression, misanthropie, élans de poésie au spectacle de ce qui n'est pas l'homme, voilà le Lawrence de Cornouailles, et il n'est guère concevable que certaines de ces humeurs caractéristiques de ce temps, ne soient pas directement liées à un état de santé. « Je vais beaucoup mieux » est le refrain des lettres, aussi peu convaincant que ses affirmations toujours définitives mais réitérées d'avoir enfin trouvé le vrai amour et la vraie paix avec Frieda. Cependant, il fait état de la tuberculose en faveur de l'exemption de service militaire :

> « J'ai obtenu l'exemption totale » écrit-il à Barbara Low le 8 juillet 1916, « parce que j'ai été à même, spirituellement parlant, d'avoir le dessus avec les docteurs. D'ordinaire, dans une crise de ce genre, on a une certaine autorité. J'ai dit que selon les médecins j'avais été tuberculeux. Je n'ai pas montré le certificat. Je n'ai pas estimé que cela fût loyal envers (Ernest) Jones » [90].

Ernest Jones lui avait donc précédemment donné un certificat, probablement en 1915.

Lawrence tombe malade à Londres en avril, va se soigner chez les Radford à Hermitage [91] et rentre en Cornouailles. En mai 1917, alors qu'il écrit ses articles *Réalité de la Paix*, il se sent tout à coup « comme si je devenais maboul, si je perdais la raison... On ne peut qu'attendre, laisser passer la crise... Je me demande si je suis vraiment un peu fou » [92]. Les rhumes recommencent à Londres en novembre [93], durent pendant janvier et février 1918, son mal de gorge « l'aveugle » et lui donne une petite voix de fausset [94]. La procession des rhumes se poursuit dès l'automne : il va à Londres, est grippé, se réfugie encore chez Dollie Radford à Hermitage au début de novembre ; le jour de l'armistice David Garnett le trouve « malade et malheureux » [95], le 6 décembre Lawrence pense avoir la grippe, « mais ce n'est peut-être que de la mauvaise humeur » [96].

---

88. CL. 483.
89. CL., 486.
90. CL., 458.
91. Dr. Muriel Radford dans Nehls, 414.
92. L., 408.
93. CL., 530.
94. CL., 541.
95. D. Garnett, *Flowers of the Forest*, 190.
96. CL., 567.

En janvier 1919, c'est de nouveau « presque » la pneumonie, selon Murry [97]. Le docteur l'a trouvé affaibli, et pendant deux jours il a craint le pire [98]. Frieda écrit à Koteliansky qu'il n'a été sauvé que par sa volonté de survivre. Sa sœur Ada l'emmène chez elle à Ripley, et, dès qu'il va mieux, va le soigner elle-même à Middleton :

> Ma sœur vient avec nous à Middleton. Je ne vais pas être abandonné à la tendre miséricorde de Frieda tant que je ne serai pas rétabli : elle est vraiment diabolique, et je sens que je voudrais me séparer d'elle pour toujours, la laisser aller seule en Allemagne, tandis que je prendrais un autre chemin. Car cela est vrai, il y a assez longtemps qu'elle me maltraite. Je pourrais vraiment la quitter maintenant sans un serrement de cœur, je le crois sincèrement. Le moment est venu d'en finir, d'une façon ou d'une autre. Si cette maladie ne lui a pas servi de leçon, elle m'a appris quelque chose à moi [99].

Cette dernière maladie de Lawrence avant son départ pour l'Italie sera la plus grave jusqu'à sa grande crise pulmonaire de Mexico, en mars 1925. L'homme de trente-quatre ans qui quitte l'Angleterre en novembre est un être physiquement et moralement épuisé, dont la survie et le regain d'énergie créatrice resteront un sujet d'étonnement. Une fois de plus, une période critique de sa vie affective s'achève par une grave maladie ; le débat reste ouvert quant aux relations de cause et d'effet entre les conflits psychiques, dont nous n'avons fait qu'entrevoir la violence, et la tuberculose (qui atteint à peu près au même moment ses amis Katherine Mansfield et Mark Gertler) et dont le rôle dans son portrait des années de guerre ne peut être mis en doute.

Il convient de signaler ici l'opinion du Dr Edmund Clark Jr, citée par Harry T. Moore dans *The Intelligent Heart :*

> Je suppose que Lawrence était le type de personne atteint d'une tuberculose chronique, indolente, appelée « fibroïde » ; laquelle, avec ou sans traitement, aurait varié très peu soit en bien, soit en mal, sauf dans les périodes où il pouvait se trouver découragé ou déprimé ; alors se manifestait probablement une aggravation du mal. Il me rappelle un type de malade que nous voyons fréquemment parmi nos sujets de recherche, qui meurt rarement de la tuberculose, mais qui guérit rarement tout à fait et chez qui l'activité adrénale atteint un niveau élevé.

H.T. Moore signale des tests hormonaux sur cent-vingt malades du Firland Sanatorium, d'où il ressort que les hauts niveaux d'activité adrénale, qui se manifestent par des colères subites, correspondent à des infections localisées et tenaces, prédisposant les

97. J. M. Murry, *Reminiscences*, 96.
98. CL., 581. Frieda L., M. & C., 215.
99. CL., 581.

sujets à l'anxiété, aux conflits, à de soudains changements de tension artérielle : il émet l'hypothèse que « les périodes fréquentes d'irascibilité... correspondaient à des tentatives inconscientes d'auto-protection, » les colères, pendant lesquelles les glandes endocrines produisent des hormones stéroïdes adrénales en quantité, étant une forme de défense de l'organisme [100].

On rapprochera de ce texte l'extrait suivant du journal de cette autre tuberculeuse, Katherine Mansfield, fort judicieusement cité par Nehls :

> 20 septembre 1918. Mes crises de mauvaise humeur sont vraiment terrifiantes. J'en ai eu une ce matin, j'ai déchiré la page du livre que je lisais, et j'ai absolument perdu la tête. Très significatif. Quand c'était fini, J. est entré, et m'a regardée étonné. « Qu'y a-t-il ? Qu'avez-vous fait ? » — « Pourquoi ? » — « Vous avez l'air *toute noire.* » Il écarta les rideaux et mit cela sur le compte de la lumière, mais quand je suis passée dans mon studio pour m'habiller, j'ai vu qu'il ne s'agissait pas de cela. J'étais d'une couleur de terre foncée, *avec les yeux pincés.* J'étais *verte.* Cela est étrange, ces colères sont les mêmes que celles de Lawrence avec Frieda. Je ressemble plus à L. qu'à personne d'autre. Nous nous ressemblons, en fait, de façon inimaginable [101].

N'eût été la pauvreté, Lawrence aurait-il pu se soigner ? Il est frappant que la plupart des consultations médicales dont on ait la trace, auprès d'Ernest Jones, de David Eder, peut-être de Barbara Low (tous psychanalystes), de Maitland Radford, soient celles d'amis. Il n'y a que deux exceptions : un docteur de Cornouailles qui le certifie inapte au service en juin 1917, avant la visite officielle, et un (ou plusieurs) médecins de Middleton ou de Ripley en 1919, sans doute le médecin de famille des Clark (il s'agit du Dr Feroze, un Parsee, qui suggèrera à Lawrence un personnage d'*Aaron's Rod*). L'attitude de Lawrence, d'une part envers la maladie, d'autre part envers les autorités et la société, permet de supposer qu'il se serait refusé à entrer en sanatorium. Depuis 1911, tout cas de tuberculose devait être signalé par le médecin aux autorités médicales : faut-il voir dans cette législation l'une des raisons de Lawrence pour ne consulter que des médecins amis ? Barbara Low, après des commentaires sur Frieda dépourvus de

---

100. H. T. Moore, *Int. H.*

101. K. Mansfield, Journal, 146, cité par Nehls, 475. — « 20 September 1918. My fits of temper are really terrifying. I had one this... morning and tore up a page of the book I was reading — and absolutely lost my head. Very significant. When it was over J. came in and stared. „ What is the matter ? What have you done ? " „ Why ? " „ You look *all dark* ". He drew back the curtains and called it an effect of light, but when I came into my studio to dress I saw it was not that. I was a deep earthy colour, *with pinched eyes.* I was *green.* Strangely enough these fits are Lawrence and Frieda over again. I am more like L. than anybody. We are *unthinkably* alike, in fact. »

toute sympathie, nous a confié que la mort prématurée de Lawrence était, à son avis, un effet d'une vie fort mal réglée [102].

Frieda

Depuis 1912 Lawrence et Frieda sont prisonniers d'un cycle d'amour et de haine, alternance d'âpres luttes et de réconciliations passionnées. La guerre, la pauvreté, la maladie, l'insécurité, le sentiment de l'échec, ne feront qu'amplifier les secousses et aviver les amertumes. L'attraction et la répulsion de ces deux êtres est le fait des caractères plus que des circonstances, et il est remarquable à quel point l'élément nouveau qu'est la guerre sera interprété et plié par eux à la loi de leurs caractères, plutôt qu'il n'ajoutera quoi que ce soit de décisif à leur destinée. Il faut y voir un ensemble de circonstances aggravantes mais non un élément déterminant.

Si tous ceux qui les ont bien connus se sont posé le problème de leurs relations, la plupart sont restés convaincus de la profondeur et de l'indestructibilité du lien qui les unissait. Sir Walter Raleigh a vu en Frieda « une excellente femme de poète » ; Cynthia Asquith, qui l'a le plus souvent appréciée, insiste sur son rayonnement de santé, de force et de générosité [103]. Aldington fait observer que seule une femme d'une pareille vitalité était capable de supporter l'existence aux côtés d'un « génie » difficile et parfois pervers. « C'est une folie que de s'imaginer qu'ils ne s'aimaient pas. Comment auraient-ils pu se supporter mutuellement sans amour ? [104]. Katherine Mansfield note avec répulsion leurs réconciliations et leurs jeux, qui suivent leurs bruyantes bagarres [105]. C'est à la lumière des conclusions d'une Catherine Carswell, d'une Ottoline Morrell, d'un J.M. Murry, qu'il faut interpréter des querelles et les luttes auxquelles n'auraient pas résisté d'autres unions, moins solidement établies sur une franchise réciproque et, somme toute, une compatibilité totale des deux partenaires.

Mais ce sont là des jugements formulés avec le recul des années, après la mort de Lawrence. Sur le moment leur comportement ne laisse pas de surprendre les observateurs de leur vie quotidienne. A Londres, à Chesham, le voisinage relatif des enfants de Frieda réveille la vieille jalousie du mari et provoque les scènes qu'ont décrites Murry, Katherine Mansfield, etc. Quelqu'un mentionne les enfants. Frieda fond en larmes, Lawrence éclate :

---

102. Entretien avec Barbara Low, 25 octobre 1934. « Due to mismanagement. »
103. C. Asquith, R. & BG, 136 : « A first-rate poet's wife ».
104. Aldington, PGB... III : « But anyone who thinks those two weren't in love with each other is crazy. How else could they have endured one another ? »
105. Lettre à Koteliansky du 11.5.1916, citée par F. A. Lea, Life of J. M. M. 52, cf. le texte complet de la lettre dans Moore, *A D. H. Lawrence Miscellany*, 130-132.

> Il en a assez, qu'elle parte, elle l'épuise. Qu'elle parte, et sur le champ. Elle sait combien d'argent il a, elle aura sa part, plus que sa part. Il monte, redescend, compte sur la table seize souverains d'or. Frieda est debout près de la porte, en larmes, en chapeau et en manteau, prête à partir, mais où ? [106].

Koteliansky chapitre Frieda sur le choix nécessaire entre son mari et ses enfants ; Frieda s'absente, et Katherine Mansfield vient annoncer qu'elle est partie pour ne plus revenir. Lawrence s'écrie : « Maudite femme, dites-lui que je ne veux jamais la revoir » [107].

A cette époque, à Chesham, à Greatham en 1914 et 1915, les amis de Lawrence se montreront fréquemment hostiles envers Frieda ; certains chercheront à les séparer. Murry y songera, mais se rendra compte de l'impossibilité d'une telle séparation, et se refusera à l'idée de recueillir chez lui Frieda, ce qui n'aurait abouti qu'à transformer son cottage en un « camp anti-Lawrence » [108]. En 1915, à Littlehampton, Frieda confiera à Cynthia Asquith les difficultés de cette vie d'épouse d'un génie : « Les gens, surtout les femmes, une femme en particulier [109], la traitent comme un simple appendice et insistent pour lui « expliquer » son mari, lui disant qu'il est « un être tout droit tombé du ciel. » [110]. Selon Catherine Carswell il arrivait à Frieda de croire Lawrence fou, de proclamer qu'elle serait forcée de le quitter, et de lui crier qu'elle « détestait » tout ce qu'il écrivait [111]. Frieda, jetant en 1951 dans une lettre à Murry, un regard sur le passé en évoque ainsi l'atmosphère :

> Je suis certaine que mon sentiment foncier pour Lawrence était une profonde compassion. Il voulait avec son intensité tant de choses qu'il ne pouvait jamais posséder. Je le plaignais tant, sans quoi je n'aurais jamais pu tout supporter. Il lui arrivait de franchir les limites de la santé mentale. J'ai bien souvent eu peur, mais jamais jusqu'au fond de moi-même. Une fois, je me souviens qu'il s'était mis en colère, ses mains étaient sur mon cou, il me serrait contre le mur, et il dit entre ses dents : « Je suis le maître, je suis le maître ». Je dis « C'est tout ? Tu peux être le maître autant qu'il te plaît, cela ne me fait rien. » Ses mains retombèrent, il me regarda avec étonnement et il se calma [112].

---

106. J. M. Murry, BTW, 305 : « He had had enough, he said ; she must go, she was draining the life out of him. She must go, she must go now. She knew what money he had ; he could give her her share — more than her share. He went upstairs, and came down again, and counted out on the table to me sixteen sovereigns. Frieda was standing by the door, crying, with fer hat and coat on, ready to go — but where ? ».

107. Leonard Woolf, *Beginning Again*, 251-252 : « Damn the woman », shouted Lawrence in a fury, « tell her I never want to see her again ».

108. J. M. Murry, BTW, 306.

109. C'est d'Ottoline Morrell qu'il s'agit. Cf. casquith, *Diairies*... p. 58.

110. C. Asquith, R & BG, 139-140.

111. Carswell, SP, 67.

112. M. & C., 341 : « I believe my deepest feeling for L. was a profound compassion. He wanted so much that he could never have with his intensity. I felt so terribly sorry

Les violences n'étaient pas toutes du côté de Lawrence ; tous deux ont raconté à Catherine Carswell une scène typique, qui serait survenue à Zennor, où Frieda assène à son mari, par derrière, un grand coup sur la tête avec une assiette de pierre, après une querelle qu'il considère comme terminée et alors qu'il chante doucement en lavant la vaisselle. « Voilà bien la femme » s'écrie-t-il, trop surpris pour réagir violemment. « Mais tu es femme, et tu as bien fait d'agir selon ton impulsion. Heureux que tu ne m'aies pas tué. Ces assiettes sont dures et lourdes » [113]. Murry a d'ailleurs signalé les provocations que prodiguait Frieda avec une feinte douceur, par exemple en prenant la défense des prophètes reniés par Lawrence, tels Shelley ou Nietzsche ; il suggère qu'il s'y mêlait un masochisme auquel Compton Mackenzie fait également une discrète allusion [114].

C'est évidemment à la lumière de ces incessantes querelles, suivies de tendres réconciliations et de roucoulements, qu'il faut interpréter les velléités de rupture définitive avec Frieda dont Lawrence informe Koteliansky en 1919 [115]. Leurs sorts sont irrévocablement unis, et la perpétuelle dualité lawrencienne s'exprime dans cette union comme dans les actions et les écrits. En décembre 1914, après une visite de Koteliansky, Lawrence rappelle à son ami qu'il ne doit pas juger Frieda « à la légère » :

> Il y a chez la femme une autre qualité que vous ne connaissez pas, et que vous ne pouvez pas estimer. Vous ne savez pas qu'une femme n'est pas un homme avec un autre sexe. Elle est un monde différent. Vous ne le comprenez pas assez. Votre monde est tout fait d'un seul hémisphère [116].

Inséparable de Lawrence, presque toujours présente, Frieda fait partie de toute l'histoire psychologique de ces années ; qu'elle agisse soit comme irritant, soit comme calmant, elle marque de sa personnalité, de ses jugements et de ses idées l'histoire des relations

---

for him or I could never have stood it all. Sometimes he went over the edge of sanity. I was many times frightened but never the last bit of me. Once, I remember he had worked himself up and his hands were on my throat and he was pressing me against the wall and ground out : „ I am the master, I am the master ". I said : „ Is that all ? You can be master as much as you like, I don't care ". His hands dropped away, he looked at me in astonishment and was all right ».

113. Carswell, SP, 71. Ou bien l'anecdote est apocryphe, ou bien les bris d'assiettes par Frieda sur la tête de Lawrence étaient coutumiers : cf. M. & C., 184. « No man could have done such a thing when the quarrel was over, and from behind too ! But as you *are* a woman... you were right to do as you felt. It was only lucky you didn't kill me. You might have. These plates are hard and heavy. »

114. J. M. Murry, BTW, 411. C. Mackenzie, *The Four Winds of Love, The South Wind...*, 279 : « „ Rayner is so violent, si fierce ", Hildegarde declared with a grin of exultation ».

115. Cf. supra p. (278) et note 99.

116. CL., 295 : « You mustn't judge her lightly. There is another quality in woman that you do not know, so you can't estimate it. You don't know that a woman is not a man with different sex. She is a different world. You do not understand that enough. Your world is all of one hemisphere ».

de Lawrence avec les autorités. A part les querelles et les coups échangés, elle est une cause ou une occasion de constantes tensions dans les relations de Lawrence avec ses amis, dont beaucoup voient en elle une influence néfaste : Koteliansky sera sans doute son ennemi le plus acharné, et le plus franc, comme le montrent les lettres que Frieda lui écrit pour se défendre, et une lettre de lui à Gertler où il souhaite la voir « disparaître » [117]. E.M. Forster protestera contre les remarques dont elle parsème une lettre de Lawrence, en disant « Je ne traite pas avec une compagnie » [118]. Ottoline Morrell et Bertrand Russell essayeront de « sauver » Lawrence de son influence [119].

Les problèmes des relations intimes du couple ont été fréquemment évoqués à propos de l'œuvre de Lawrence : *The Rainbow* et *Women in Love* sont écrits sous l'effet des espérances et des luttes de 1913 à 1916 et les scènes de la vie des couples dans ces deux œuvres doivent beaucoup à l'expérience de la vie avec Frieda. Sur ce plan particulier, les années de guerre ajoutent peu qui soit essentiel à ce que nous savions de ces relations avant 1914, sinon l'extrême nervosité, la fatigue et la recrudescence de la maladie. Les œuvres de la période de 1914 à 1919 sont à bien des égards le fruit d'une réflexion sur les rapports du couple dès avant la période considérée, et les éléments supplémentaires d'ordre strictement biographique font à peu près défaut.

Toutefois un certain nombre de points sont acquis : l'amour de Lawrence pour Frieda reste pareil à lui-même pendant 1914 et, semble-t-il, 1915. Il se refroidit considérablement en Cornouailles, où les deux partenaires de cette orageuse union paraissent rechercher des diversions, chacun selon son caractère. L'année 1918 sera le point le plus bas, et en 1919 Lawrence est prêt à quitter Frieda définitivement, mais il ne le fera pas. Y a-t-il un lien entre cette évolution et un désaccord de nature sexuelle entre Lawrence et Frieda ? Si l'œuvre le suggère, rien ne le prouve dans ce qui a jusqu'ici été publié sur leurs relations.

Il convient d'ailleurs d'éviter pendant toute cette période, l'erreur illustrée surtout par J.M. Murry, qui consiste à chercher dans la seule expérience sexuelle l'explication d'une évolution où l'on ne doit pas sous-estimer la part de la réflexion philosophique et religieuse. Ramener Lawrence aux dimensions de problèmes psycho-physiologiques, c'est certainement sous-estimer sa puissance intellectuelle et dénaturer sa pensée ; c'est en fait perpétuer la « trahison » qu'il a reprochée à Murry.

Sur le plan strictement épisodique et factuel, quel rôle une jalousie sexuelle réciproque a-t-elle joué dans ces luttes et ces

117. M. & C., 195-197 ; Gertler, *Selected Letters*, 162.
118. M. & C., 196 : « I will have no dealings with a firm ».
119. Cf. supra p. 281, n. 109, infra, pp. 348, n. 101 ; 359, n. 154.

querelles avec Frieda ? La correspondance, principale source d'information sur le couple, reste silencieuse sur ce point. Que Lawrence ait été violemment jaloux, il est difficile d'en douter. Il est indigné de trouver Murry indifférent, à la Noël de 1914, lorsque Katherine et Gertler, mimant une scène amoureuse, chez les Cannan, le font avec une ardeur accrue par leur état d'ébriété. Cette scène inspirera en partie le chapitre *Crème de Menthe* de *Women in Love ;* cette tolérance de Murry a pu suggérer celle de Halliday envers Minette. Par contre Gertler, qui se refuse à attribuer aucune importance à cet incident, écrit que les Lawrence désiraient vivement y voir le début « d'un vrai roman d'amour ». Cela suggère que soit Lawrence, soit Frieda, n'a pas eu le même comportement envers Murry et envers Gertler à propos de cette scène. D'autres épisodes, notamment ceux auxquels fait allusion Hilda Doolittle dans *Bid me to Live,* montrent que Lawrence se servait des charades mimées dont il raffolait ainsi que Frieda, soit pour suggérer des intrigues amoureuses à ses amis, soit pour révéler le subconscient des participants à ces déguisements [120]. Sans doute le puritain réprimé qu'il est, se laisse-t-il pousser par Frieda, avide de liberté sexuelle, dans des intrigues et des complots au sujet des amours de leurs amis.

Comme Frieda l'aurait confié à Mabel Luhan en 1922, Lawrence en son absence aurait eu avec l'Américaine Esther Andrews en 1917, en Cornouailles, une passade dont le résultat fut peu réconfortant pour son orgueil de mâle. Même s'il n'est pas sûr que Frieda ait « mis à la porte » Esther Andrews, la correspondance du printemps de 1917 contient certainement les échos d'une crise affective autour de cette jeune journaliste [121]. Frieda aurait aussi confié à Mabel Luhan sa jalousie envers le fermier William Henry Hocking, avec qui Lawrence passe beaucoup de son temps en 1917. Enfin Hilda Doolittle suggère, dans *Bid me to Live,* que Frieda aurait encouragé lors de leur retour à Londres, une liaison entre elle et Lawrence, dans le but de s'assurer pour elle-même une plus grande liberté avec Cecil Gray [122], à qui en Cornouailles, elle faisait des visites seule en l'absence de Lawrence. Mais Lawrence aurait profité d'une charade mimée pour reporter sur Hilda Doolittle l'attention de Gray et réciproquement. Les lettres de Lawrence à Gray en 1917-1918 associent le jeune musicien à Frieda dans une commune incompréhension de ce que Lawrence attend de ses

120. Gertler, *Selected Letters,* 77-79 ; F. A. Lea, *The Life of J. M. Murry,* 42 ; J. M. Murry, BTW, 322. Gertler à Carrington : « ...the Lawrences... were most anxious to weave a real romance out of it. Seeing that Katherine's man and myself were just as friendly afterwards, they *had* to take it as a joke. They were very disappointed to have to take it so ». Pour les « Charades », cf. H. D., *Bid me to live,* 111-112, 121-112, 137-138, 163-164, etc.

121. *Luhan,* LinT., 51.

122. H. D., *Bid me to live,* 75-90.

amitiés féminines [123]. Gray suggère de son côté que ces amitiés n'étaient pas strictement platoniques, et expliquaient les visites de Lawrence à Londres [124], mais sans doute ses mobiles sont-ils assez complexes et sa franchise a-t-elle ses limites.

Rien de tout cela n'est très clair ni très décisif : il en reste le sentiment d'un trouble et d'un malaise, entretenu par les confessions voilées d'Hilda Doolittle dans *Bid me to Live*. Il s'agit d'une époque, la fin de 1917 et le début de 1918, où l'on ne doit pas perdre de vue l'extrême liberté des mœurs de l'Angleterre en guerre. Les effets de ce dérèglement sur le puritanisme instinctif de Lawrence se manifestent dans *Women in Love*, et notamment dans la réprobation de Birkin pour le milieu d'artistes où il évolue, de même que dans le poème *Frost Flowers*. Hilda Doolittle a montré Lawrence farouchement réservé, ce qui s'expliquerait autant par son caractère que par un échec sexuel avec Esther Andrews et la crainte d'en essuyer un autre. Quoiqu'il en soit, il est certain que dans le jeu des amitiés et des brouilles avec d'autres couples, l'effet des jalousies envers l'un et l'autre sexe chez Lawrence, et surtout envers les femmes chez Frieda, ne doit pas être sous-estimé, bien qu'il ne se manifeste pas toujours nettement. Les provocations de Frieda n'ont pu que s'accentuer au fur et à mesure que la maladie et le sentiment d'échec affaiblissaient Lawrence et le rejetaient dans un isolement croissant, en 1917 et 1918. En 1919, Aldington qui l'a vu après le départ de Frieda pour l'Allemagne, affirme qu'il « ne semblait pas se soucier de savoir s'il la reverrait jamais » [125].

III. L'aliénation nationale

La légende veut que Lawrence soit le grand homme incompris et persécuté, et que la guerre de 1914 à 1919 ait été l'une des occasions où se manifesta cette incompréhension du vulgaire. Lui-même a contribué à accréditer cette légende, notamment par le chapitre *Le Cauchemar* de son roman australien *Kangaroo*, où il résume, synthétise, stylise son expérience du temps de guerre. Il s'y montre d'ailleurs tel qu'il fut, c'est-à-dire comme un être quasi asocial, en dehors de tous les mouvements de l'époque, individu refusant de s'associer à l'esprit de masse, et de perdre ainsi « sa centralité propre, son isolement viril dans sa propre intégrité, qui seul fait que la vie reste réelle » [126]. Dans sa vie comme dans son œuvre, Lawrence pose en principe, que la sauvegarde de l'intégrité

123. CL., 529, 531, etc. H. T. Moore, *Int. H.*, 255.

124. Cecil Gray, *Musical Chairs*, 131-140, dans Nehls, 433.

125. Aldington, *Life for Life's Sake*, 233 : (he) « seemed not to care if he never saw her again ».

126. Kangaroo, 239 : « ...practically every man lost his head, and lost his own centrality, his own manly isolation in his own integrity, which alone keeps life real ».

de l'individu dépend de son isolement. Il souffrira intensément de se sentir ainsi « arraché du corps de l'humanité », au point que « l'unité de l'humain soit détruite » en lui-même [127]. Ce n'est en rien minimiser ces souffrances que d'analyser l'horrible malentendu qui opposera Lawrence et l'Angleterre officielle, et que de rendre dans ce cas particulier, sa valeur essentiellement subjective au mot « persécution ».

Lawrence va se heurter aux autorités au moment de la suppression du *Rainbow ;* il aura affaire à elles chaque fois qu'il cherchera à quitter le pays et à obtenir visa de sortie ou passeport ; il sera appelé par la loi à comparaître devant les commissions médicales militaires ; enfin il sera chassé de Cornouailles par l'autorité militaire, c'est-à-dire les services de contre-espionnage. Dans ces démêlés avec les autorités, comment se comporte-t-il, et où sont les responsabilités ? Il importe de le voir avec lucidité, à travers une légende déjà tenace.

Certains éléments de fait manquent encore : l'origine exacte et les motivations des poursuites contre *The Rainbow* restent sujettes à conjectures ; les dossiers de la surveillance dont Frieda comme étrangère, et Lawrence au moins à partir de 1917, firent certainement l'objet, ont été détruits, ou restent inaccessibles comme il est de règle pour tous les dossiers du contre-espionnage britannique : si bien que l'on ne peut savoir à quel point les services de sécurité étaient au courant des idées de Lawrence, de ce qu'elles pouvaient avoir d'insolite et de subversif aux yeux des agents qui en auraient eu connaissance. Nous avons nous-mêmes découvert dans l'œuvre même, plutôt que dans la correspondance, la preuve d'une influence sur Lawrence d'un Houston Chamberlain [128] remontant à 1912-1913, mais active au moment où celui-ci était l'ennemi numéro un de la contre-propagande anglaise et française. Nous n'avons pas encore pu déterminer si cette sympathie était ou non connue des autorités lorsque fut condamné *The Rainbow.*

Lawrence et la guerre : le choc personnel

Pas plus que la majorité de ses compatriotes, Lawrence n'a compris avant 1915 la nature du conflit qui oppose son pays à celui de sa femme. Pour lui comme pour tous les Anglais, la devise est d'abord *business as usual,* et bien qu'il sache par Edward Marsh dès le 30 juillet que l'Angleterre ne peut éviter d'entrer en guerre [129] il part comme prévu en promenade dans le Cumberland

---

127. L., 379 : « And it comes to this, that the *oneness* of mankind is destroyed in me... I am infinitely hurt by being thus torn off from the body of mankind... ».

128. Cf. infra pp. 386 et ss, 406 et ss.

129. Cf. Nehls, 234-237 et notes.

le 31. « La guerre me rend très malheureux. *Auf Wiedersehen* », écrit-il dès son retour à Koteliansky ; et quelques jours plus tard : « Nous ne pouvons pas rentrer en Italie, dans l'état des choses... » [130]. Mais bientôt il réagit devant les événements ; il écrit à Edward Marsh :

> La guerre est simplement pour moi un enfer. Je ne vois pas pourquoi elle me troublerait tant, mais cela est ainsi. Je ne puis l'oublier une minute. Je vis dans une sorte de coma, comme dans un de ces cauchemars où l'on ne peut bouger. Je la hais, je déteste tout [131].

En septembre il voit dans « cette » guerre « une colossale idiotie » qui le rend rageur [132]. Il espère qu'elle aura un effet salutaire sur la littérature, rendra le public plus sérieux [133]. Sa misanthropie s'affirmant, il ne se préoccupe guère du sort des tués, mais de ceux qui, plus sensibles,

> recevront un tel choc de l'horreur et de la stupidité mécanique, désuète, hideuse de la guerre, qu'ils en resteront mutilés, deviendront un fardeau pour notre société malade... Je suis malade d'y penser. La guerre ne modifie pas mes croyances ni mes visions... [134]

S'il n'est nullement révolté par l'idée que l'on puisse s'engager pour aller se battre, il répond avec une légèreté affectée à Harriet Monroe qui le croyait soldat :

> Je ne suis pas dans la zone de guerre. Je suis, je pense, un être bien trop précieux pour m'offrir à une balle allemande, gratis et pour le plaisir.

Et il refuse d'envoyer un « poème de guerre » pour le numéro spécial de *Poetry* qu'elle prépare [135].

Dans l'ensemble il reste, sur le conflit anglo-allemand, solidaire de Frieda ; même s'il lui arrive de maudire l'Allemande en elle, et de l'appeler dans des moments de colère « *you bloody Prussian* » [136]. La correspondance ne révèle guère à quel point, en

---

130. CL., 289 : « We can't go back to Italy as things stand... ».

131. Cité dans Nehls, 242 : « The war is just hell for me. I don't see why I should be so disturbed, but I am. I can't get away from it for a minute : I live in a sort of coma, like one of those nightmares when you can't move. I hate it — everything ».

132. CL., 290 : « What colossal idiocy, this war ».

133. CL., 296 : « I am glad of the war. It sets a slump in trifling ».

134. CL., 290 : « But I do mind those who, being sensitive, will receive such a blow from the ghastliness and mechanical, obsolete, hideous stupidity of war, that they will be crippled beings further burdening our sick society... The war doesn't alter my beliefs or visions ».

135. L., 208 : « I am not in the war zone. I think I am much too valuable a creature to offer myself to a german bullet gratis and for fun. Neither shall I go in for your war poem ».

136. CL., 350 ; *Not I...* 76, 81, etc. ; H. D., *Bid me to live*, 86-89 : « It's you, your fault, you damn Prussian », he had shouted at Elsa, yesterday, over dinner » ; « you damn Prussian, it was all your fault ».

1914, il sympathise avec ces libéraux pacifistes pour qui, comme l'expose Bertrand Russell, l'Angleterre aurait dû laisser faire l'Allemagne et ne pas se mêler de la guerre ; ou avec un Carpenter qui dénonce dans l'esprit de guerre les craintes des industriels anglais face aux progrès de l'industrie allemande. C'est là d'ailleurs un des thèmes de la propagande allemande, et notamment des brochures écrites à Bayreuth par un Chamberlain. Convictions et loyauté personnelle envers Frieda se mêlent, pour expliquer un trouble que Murry complique sans doute un peu en signalant une double dualité dans l'attitude de Lawrence : d'abord un répudiation de la guerre, alliée à un sentiment de profonde affinité avec elle qui prend deux aspects : d'une part une solidarité primitive et raciale avec « son peuple », d'autre part désir sauvage de destruction. Il lui arrive, dit Murry, de haïr la guerre parce qu'elle ne détruit ni assez ni assez vite [137].

En fait l'attitude de Lawrence envers la guerre a été mouvante et en constante évolution. Bientôt quelques lettres évoqueront l'horreur de la tuerie, accentuée par les nouvelles d'Allemagne annonçant la mort d'amis de Frieda [138] : « Elle et moi ne nous querellons presque plus », écrit-il à ce propos. La mort de Rupert Brooke, celle d'un frère d'une bonne à Greatham, etc, ont leurs effets caractéristiques [139]. L'homme qui dès 1913 se sentait voué par la destinée à montrer le chemin au peuple anglais, semble prendre sur lui les péchés des belligérants. Après des mois de silence il écrit à Cynthia Asquith :

> La guerre m'a achevé : cela fut le coup de lance dans le flanc de toutes les douleurs et de toutes les espérances... Depuis... les choses n'ont pas existé pour moi. Je n'ai parlé à personne, je n'ai touché personne, je n'ai vu personne. Pendant tout ce temps, je le jure, mon âme a reposé dans la tombe des morts, pas morte, mais couverte d'une dalle, cadavérique, froide comme un cadavre. Et personne n'existait, parce que je n'existais pas moi-même. Cependant, je n'étais pas mort, seulement passé dans l'au-delà, trépassé, et tout le temps je savais que je devais ressusciter... Me voici faible et à demi-vivant... [140]

Il aura des sursauts d'indignation à double tranchant, par exemple lorsque le *Lusitania* sera coulé en mai 1915, et que la

---

137. J. M. Murry, BTW, 339.

138. CL., 292, 13.10.14 : « ...two of the Richthofen intimate officer-friends killed... Frieda's father is very ill. She and I hardly quarrel any more ».

139. Ib. 314, 337, 505, etc.

140. Ib. 309-310 : « The war finished me : it was the spear through the side of all sorrows and hopes... And since then... things have not existed for me. I have spoken to no one, I have touched no one, I have seen no one. All the while, I swear, my soul lay in the tomb — not dead, but with a flat stone over it, a corpse, become corpse-cold. And nobody existed, because I did not exist myself. Yet I was not dead — only passed over trespassed — and all the time I knew I should have to rise again ».

foule londonienne se livrera à des émeutes anti-allemandes. Il voit la folie et la haine s'emparer du monde :

> Bientôt nous autres, en Angleterre, nous deviendrons complètement fous de haine. Moi aussi je hais les Allemands au point que je pourrais les tuer tous. Pourquoi nous aiguillonnent-ils vers cette frénésie de haine, pourquoi nous torturer jusqu'à une sanglante folie, alors que nos âmes sont simplement affligées et lourdes de douleur ?... Je suis fou de rage. Je tuerais volontiers un million d'Allemands, deux millions [141].

Il veut partir pour la guerre, être « receveur d'autobus au front » [142], comme tel de ses connaissances.

Il est donc emporté, comme malgré lui, par le mouvement de l'opinion anglaise, et torturé par sa double loyauté. A ce moment précis, il se rapproche des pacifistes, de Bertrand Russell, il envisage avec lui une action politique. Quelle est sa position par rapport aux mouvements pacifistes de ce temps ?

Lorsque l'Angleterre entre en guerre deux ministres pacifistes démissionnent : le libéral Lord Morley et le socialiste John Burns. De nombreux libéraux de gauche sont hostiles à l'emploi de la force et à toute guerre, parmi lesquels Bertrand Russell et un assez grand nombre d'intellectuels moins décidés ou moins courageux que lui. Dans le parti libéral, subsistera jusqu'à la fin de la guerre et bien au-delà, un courant pro-allemand qui, sans approuver l'Etat-Major prussien ni la politique du Kaiser, estime que l'entrée en guerre de l'Angleterre est une concession regrettable à la France, à l'esprit revanchard poincariste. Même au sein du gouvernement Asquith, une lutte de tendances aboutit à la coalition de 1915, qui augmente les pouvoirs de Lloyd George,et au départ de Lord Haldane, réformateur de l'armée britannique, suspect aux yeux de certains à cause de ses études de philosophie à l'Université de Goettingen. Asquith lui-même sera en butte à des campagnes l'accusant de bienveillance excessive envers des prisonniers de guerre ennemis.

Un fort courant d'opinion pacifiste existe chez les socialistes, les sympathisants et les membres de la Deuxième Internationale, notamment Keir Hardie, Ramsay MacDonald, Philip Snowden, plusieurs leaders influents des syndicats ouvriers, qui resteront fidèles à leurs principes internationalistes. Un socialiste fabien comme Eward Carpenter écrira dans *The English Review* des arti-

---

141. Ib. 340. : « Soon we in England shall go fully mad, with hate. I too hate the Germans so much, I could kill every one of them. Why should they goad us into this frenzy of hatred, why should we be tortured to bloody madness, when we are only grieved in our souls, and heavy ?... I am mad with rage myself. I would like to kill a million Germans — two millions ».

142. Ib. 337 : « I should like to be a bus conductor at the front — anything to escape this, that is ».

cles empreints d'un pacifisme socialiste foncier, et s'orientera bientôt vers l'organisation de la paix et vers les idées qui aboutirent à la fondation de la Société des Nations ; il se préoccupe de lutter contre les dangers de l'impérialisme commercial et de défendre les libertés civiles contre tout excès des autorités militaires et d'une législation de guerre qui réduit les libertés traditionnelles.

A ces tendances s'ajoute, surtout dans les sectes non-conformistes, le courant des objecteurs de conscience, qui recrutera des adeptes, tel Lytton Strachey, parmi les intellectuels ; David Garnett choisira les services hospitaliers plutôt que ceux de combattant.

Minoritaire dès 1914, l'opinion pacifiste est cependant assez forte et articulée pour causer des préoccupations à un gouvernement soucieux de n'aller pas plus vite que l'opinion, de ne prendre de mesures radicales, conscription ou rationnement, que lorsque la majorité est bien convaincue de leur nécessité.

Vis-à-vis de ces diverses tendances pacifistes, Lawrence restera somme toute un franc-tireur, essentiellement individualiste et négatif. Mais il aura des contacts avec la plupart d'entre elles, ne serait-ce que par son ami Willie Hopkin, et par les Morrell dont la maison de Londres, puis Garsington Manor, deviennent très vite des foyers de pacifisme.

Inversement, les partisans de la guerre à outrance pourchasseront les pacifistes de leurs attaques d'autant plus qu'ils les sentent en mesure de compromettre l'effort national, par exemple en sapant le moral de la population, en encourageant les grèves dans l'industrie des munitions. Ni la correspondance de Lawrence, ni ses romans ni ses poèmes, ne donnent une idée de cet aspect de la question, pour la simple raison qu'il ne voit aucun argument à aucun moment en faveur de la poursuite des hostilités, et qu'il lui est totalement indifférent que la guerre, en tant que telle, soit gagnée ou perdue. Comme on le verra dans l'étude de l'œuvre de ces cinq années, sa pensée est ailleurs, et les échos du monde extérieur ne l'infléchissent guère. Aucune lettre publiée ne fait mention de l'infuence sur sa pensée de H.S. Chamberlain dont l'œuvre semble pourtant toute proche de ses préoccupations à l'automne de 1914, lorsqu'il écrit son *Hardy*, et dont le nom revient dans les journaux du moment en raison de son adhésion au pangermanisme.

Espionnite et indiscrétions

Lawrence ne semble guère prêter attention aux dangers immédiats qui les entourent lui et sa femme, non seulement Allemande, mais d'une famille de militaires de carrière, belle-sœur d'un aide-de-camp du Kronprinz, imbue d'idées allemandes qui se manifestent spontanément et sans réserve. Dès août 1914 David Garnett les

invite à rencontrer son ami Newth, dans l'appartement de ses parents. Frieda parle gaiement de ses cousins aviateurs, de sa sœur Johanna ; déjà elle se rend compte que chez certains Anglais, ses origines, sa personnalité jettent un froid. Newth, en lui disant au revoir, lui parle bruyamment en allemand du haut en bas de l'escalier, et elle répond en allemand. Bientôt, et à plusieurs reprises, des agents en civil viennent se renseigner sur « le nombre d'Allemands » habitant l'appartement. Garnett apprend, par le cinquième de ces enquêteurs, que Scotland Yard est débordé de dénonciations, dont chacune appelle une enquête [143].

Sans doute Frieda, forte de son innocence, se braque-t-elle, comme le fera Lawrence, contre la menace ou l'opposition. Compton Mackenzie a brossé d'elle à Chesham un portrait à peine chargé sous le nom d'Hildegarde Rayner : elle parle avec orgueil de « nos arbres allemands », de « notre armée » qui vient de repousser les Anglais ; on se croirait à un match de football, jusqu'au moment où elle se lance dans une tirade sur l'hypocrisie anglaise et réfute les idées reçues selon lesquelles ce serait l'Allemagne qui aurait commencé la guerre [144].

Le départ de Chesham en 1915 sera attribué sur place à des bruits malveillants accusant les Lawrence d'empoisonner des baies dans les bois [145].

En mars 1915, Ford Madox Ford, ex-Hueffer, fils d'Allemand, est envoyé par « le ministre de l'Information », dit-il, pour s'assurer que Lawrence « ne ferait pas l'objet de persécutions ». Comme il n'existait pas alors de ministre de l'Information, mais que Ford aurait rempli quelque fonction de contre-propagande (il a employé en 1915 Richard Aldington, puis Sir Alec Randall, à la rédaction de brochures répondant à la propagande ennemie) il a fort bien pu être chargé d'une mission d'observation pour le service de propagande du *Foreign Office*, étroitement lié au contre-espionnage. Cette mission est peut-être à rapprocher d'un détail contemporain : quelques semaines plus tôt E.M. Forster avait fait état auprès de Lawrence d'un bruit d'intervention policière pour arrêter la vente de *The Prussian Officer* [145] dont les deux premières nouvelles pouvaient ne pas être au goût des responsables du moral de l'armée. Une telle intervention ne se serait pas produite sans une décision du *Home Office*. Donc l'attention des autorités aurait été déjà attirée sur Lawrence.

Quoiqu'il en soit Mrs H.G. Wells conduit Ford à Greatham en auto avec Violet Hunt. Si l'incident a fait l'objet de versions

143. D. Garnett, *Flowers of the Forest*, 7-9, cf. Nehls 240-241.

144. C. Mackenzie, *The Four Winds of Love, The South Wind...*, 277-280.

145. CL., 316. Peut-être les suggestions d'homosexualité dans l'armée (allemande !) et l'idée d'une ordonnance qui tue son capitaine, étaient-elles considérées comme néfastes pour le moral des troupes ou des familles ? De même dans *The Thorn in the Flesh*, l'image d'une désertion causée par l'amour et une faiblesse physique.

diverses et partiellement contestées [146] et même si Frieda, qui le niera en 1955, n'a pas dit « Ces sales Belges, qui donc les aime ? » à propos des réfugiés fuyant devant l'armée allemande, elle reconnaît avoir accueilli Hueffer de cette salutation fort à propos : « *Wir sind auch Deutsch ?* ». Violet Hunt se souvient d'avoir eu avec elle ce jour-là, en l'absence de Lawrence, une véhémente altercation au sujet des réfugiés belges dont le sort agitait l'opinion [147].

La discrétion du couple n'augmentera pas avec les années de guerre. En Cornouailles, Catherine Carswell trouva Frieda « bruyamment provocante et indiscrète » [148]. Se sachant épiés par des voisins qu'ils croient malveillants, surveillés par les garde-côte, les époux chantent à tue-tête, le soir, des chansons allemandes [149] ; lorsqu'on chasse un sous-marin allemand sous leurs fenêtres, elle dit à un fermier voisin : « Quelle horrible chose que cette guerre. Il y a peut-être dans ce sous-marin un de mes camarades de classe. » [150]. De retour à Londres, les Lawrence sont plusieurs fois invités à l'opéra par Cynthia Asquith ; un soir, ils se trouvent dans une loge avec le peintre Augustus John et un jeune officier de la garde, « qui se montre péniblement surpris lorsque Frieda, de toute sa hauteur de Richthofen, lui déclare combien elle trouve les gardes prussiens plus élégants que la *Household Brigade* » [151].

Il n'est pas impossible qu'à son retour de Greatham, Ford ait remis un rapport sur Frieda Lawrence. David Garnett, dans une conférence donnée aux Etats-Unis après qu'il aura lui-même travaillé dans les services de renseignements pendant la seconde guerre mondiale, a exprimé la conviction qu'un rapport défavorable de Ford serait resté dans un dossier sur les Lawrence ; cela n'aurait rien de surprenant [152]. Il nous a fait part de sa conviction que le rapport aurait été « dicté » par Violet Hunt. Or sur une minute du *Home Office* relative à la première question posée aux Communes à propos de l'affaire du *Rainbow*, figure à l'encre rouge une annotation renvoyant à un dossier numéroté sur « *a Mrs Weekley living at address of D.H. Lawrence* ». On nous a assuré que ce dossier aurait été détruit comme étant devenu sans objet. Serait-ce le rapport Ford-Violet Hunt ? En tous cas, et si modérés qu'aient

146. Milton Rosner, lettre à E. Nehls du 19.3.1956, Nehls, 264. Cf. Not I..., 74 pour une version un peu différente de cet épisode.

147. H. T. Moore, Int. H., 248 ; F. M. Ford, *Portraits from Life*, 89 ; Nehls, 288, note 107 ; Violet Hunt, *I have this to say*, 259-260 ; Frieda Lawrence, M. & C., 389.

148. Carswell, SP, 90.

149. C. Gray, *Musical Chairs*, 127, dans Nehls, 429, etc. Les témoignages abondent sur ce point.

150. Enregitrement d'une émission de la B.B.C., 14 et 22.11.1953, dans Nehls, 426.

151. C. Asquith, R & BG, 142. Le jeune officier était Ivo Grenfell, fils de Lord Desborough, (C. Asquith, *Diaries 1915-18*, p 369).

152. Cf. H. T. Moore, Int. H., 294.

pu être les termes d'une note de Ford, un service de sécurité qui y aurait eu accès ne pouvait que l'étudier attentivement et était susceptible d'instaurer une surveillance à l'égard d'un couple anglo-allemand sans moyens connus d'existence et recevant lettres et journaux d'Allemagne.

Cela est d'autant plus vraisemblable que Lawrence est alors en relations étroites avec les milieux pacifistes, les Morrell et Bertrand Russell, et que ses propos ne sont guère de nature à rassurer les autorités. Il se pose en révolutionnaire, prêche un communisme à lui [153], veut entreprendre une action de groupe, donner des conférences, publier avec Murry une revue plus ou moins subversive, « briser le cadre » social, nationaliser les terres, les industries, les transports et les spectacles [154]. On frémit à la pensée qu'une seule de ses lettres à Russell ait pu être lue par un agent subalterne du *Home Office* et même par une autorité supérieure, en un temps où l'agitation sociale constituait le plus grand danger pour la fabrication des munitions. Les agents allemands ne cherchent-ils pas alors à fomenter des grèves dans les usines, jouant sur le mécontentement syndical, la peur des répercussions de la conscription sur les privilèges syndicaux, et les traditions pacifistes de la gauche ?

Et s'il n'écrivait qu'à Russell ! Il propose à Mary Cannan d'enrôler son mari, engagé volontaire dans la garde civile, dans le combat révolutionnaire pour « tuer l'esprit d'argent, apporter la gratuité du gîte et du couvert » et jeter bas « la plupart des barrières » [155]. Il prédit à Ottoline Morrell que les soldats, tel le héros de sa nouvelle *The Prussian Officer*, vont tuer leurs officiers [156]. Enragé par la menace de mise en faillite, il conçoit « une haine absolue contre tout l'ordre établi, contre toute la constitution actuelle de l'Angleterre... Mais... je ferai de mon mieux pour poser une mine sous leurs fondations... Je suis hostile, hostile, hostile à tout ce qui existe dans notre vie publique et nationale. Je veux le détruire » [157]. Et il conclut par une salutation en allemand !

C'est tout juste s'il montre un peu plus de prudence lorsqu'il écrit à Cynthia Asquith, après leurs conversations de Littlehampton où elle a dû patiemment exercer son influence modératrice, et s'il reporte la révolution sociale et politique jusqu' « après la guerre », « d'ici dix ans », esquissant une forme de gouvernement anti-démocratique préfigurant certains aspects du paternalisme fasciste [158]. Si un dossier de surveillance existait sur Lawrence et Frieda, l'écrivain a pu y paraître en 1915 comme un dangereux

153. CL., 312, 317, etc.
154. Ib. 320.
155. Ib. 323.
156. Ib. 338.
157. Ib. 336.
158. Ib. 398-9.

agitateur révolutionnaire, d'autant plus redoutable pour l'effort national que son talent était connu, ainsi d'ailleurs que ses relations dans l'entourage du Premier ministre et les milieux pacifistes.

Quoi qu'il en soit, Lawrence va bientôt donner prise à l'opinion publique et aux autorités en publiant *The Rainbow*, c'est-à-dire l'une des « mines » qu'il se proposait en mai 1915 de poser sous l'ordre public. Cette œuvre, il l'a conçue comme un tout indissoluble, elle exprime toute sa pensée, et dans les années qui suivront il y tiendra plus qu'à aucune autre. Il s'attend à en tirer immédiatement renommée et profit [159].

Le personnage d'Ursula, son développement intellectuel et sa déception devant l'ordre établi, est le point d'application central de sa critique sociale. Il lui sert notamment à la manifestation d'un anti-militarisme et d'un anti-impérialisme caractérisés. A seize ans, Ursula s'entretient avec son ami Anton Skrebensky, sous-lieutenant du génie, de sa vie de soldat et de la campagne du Soudan. Ce soldat anglais se fait de cette campagne coloniale une idée toute germanique ; il parle du Soudan en termes de *Lebensraum*, affirme que la nation a besoin de lui pour « gagner de l'espace vital ». Où en serait la nation, si personne ne faisait ce métier de soldat ? Telle Frieda, dont elle est le portrait, écrivant à Cynthia Asquith au sujet du service militaire, Ursula proteste :

> « Mais nous ne sommes pas la nation. Il y a des masses d'autres gens qui sont la nation. » — « Ils pourraient dire qu'ils ne la sont pas non plus. » — « Eh bien, si tout le monde le disait, il n'y aurait pas de nation. Mais je serais toujours moi-même... » — « Vous ne seriez pas vous-même s'il n'y avait pas de nation. »

Ursula conclut, un peu plus loin : « Je hais les soldats, ils sont raides et comme en bois » [160]. Les sympathies de Lawrence vont évidemment à Ursula. On devine l'effet d'un tel passage au moment précis où la campagne de recrutement volontaire bat son plein et où les affiches demandent aux jeunes femmes : « Votre ami est-il en khaki ?... S'il néglige son devoir envers son Roi et sa Patrie, le jour viendra où il vous négligera, Vous ! » [161].

Skrebensky part pour la guerre des Boers et Lawrence analyse son asservissement à l'idée nationale, sociale, humaine : « Il ne voyait pas, sa nature ne lui permettait pas de voir que le plus grand bien de la communauté telle qu'elle existe n'est plus le plus grand bien de l'individu même moyen ». Il ne faut pas croire que la communauté, parce qu'elle se compose de millions d'hommes, soit des millions de fois plus importante qu'un individu quelconque : « le bien commun » est en train de devenir « une atteinte aux

159. Ib. 328.
160. Rw 292.
161. H. T. Moore, Int. H., 259.

droits de tous » et ne représente plus que « le matérialisme vulgairement conservateur à un bas niveau » [162]. Skrebensky va sacrifier son « moi » individuel à la communauté et au sentiment du devoir. Il en résulte chez lui « une espèce de nullité » qui frappe Ursula et l'inquiète ; à son retour d'Afrique, elle sentira en lui « un ennemi retrouvé au cours d'une trêve » [163] à laquelle met fin le départ de l'officier pour l'Inde au service de la froide idée impériale, imposée à une vieille civilisation. Ursula le rejettera fièrement, comme un fantôme du passé.

C'est une chose de lire aujourd'hui, après deux guerres mondiales, vingt ans de décolonisation, de tels passages qui peuvent passer pour inspirés d'une tradition anti-impérialiste et pacifiste. C'en est une autre que de les lire dans le contexte d'une guerre sans merci et des réactions d'une opinion commençant alors à peine en 1915 à comprendre la nature du conflit qui l'opposait à l'Allemagne.

L'affaire du *Rainbow*

Lawrence a-t-il eu à aucun moment conscience des forces que la publication de ce roman allait déchaîner ? Il ne le semble pas. Déjà il est trop enfermé dans son individualisme, trop méprisant envers « la foule », la « meute », la « canaille » [164], il croit trop à sa mission prédestinée. Un autre homme aurait pu prêter l'oreille aux avertissements. Déjà *The Trespasser* avait choqué ; puis en février 1915, E.M. Forster lui avait apporté à Greatham des nouvelles inquiétantes sur *The Prussian Officer* menacé de poursuites policières [165]. Au même moment, Lawrence s'emploie à rassurer Methuen, par l'intermédiaire de Pinker, sur les scènes amoureuses du *Rainbow* [166]. En juillet, sur épreuves, il accepte de changer certains termes, mais se refuse à couper ou modifier des passages et des paragraphes marqués par l'éditeur : ces passages

> sont les parties vivantes d'un tout organique. Ceux qui élèveront des objections le feront contre l'ouvrage tout entier. Ces passages ne les affecteront pas particulièrement. Dites à Methuen qu'il n'a rien à craindre. Si le roman ne le rembourse pas cette année, cela ne tardera pas. S'attend-il à ce que je sois populaire ? Cela non. Mais je suis une spéculation sûre pour un éditeur [167].

Il n'a certes pas le sens de l'opportunité en matière de spéculation, et il va chercher à braver effrontément l'opinion, priant

---

162. Rw. 309.
163. Ib. 418-419.
164. CL., 312, 347, 509, etc.
165. Cf. supra p. 291, note 145.
166. L., 219.
167. CL., 356.

même Pinker d'imprimer la dédicace à sa belle-sœur Else, non seulement en allemand, mais en caractères gothiques : « Nous serons en paix avant que ce livre ne paraisse » [168].

On imagine l'effet sur Lawrence et Frieda, rapporté par Murry [169], du premier compte rendu du *Rainbow*, signé Robert Lynd dans le libéral *Daily News* (5 octobre 1915) sous le titre *La Chute* (*The Downfall*). Lynd trouve le roman « verbeux, ennuyeux et nauséabond » et lui reproche d'être « en grande partie une monotone et aride solitude phallique » ; il regrette de voir l'auteur gaspiller son talent, et met en garde le lecteur contre des scènes rappelant *La Religieuse* [170]. James Douglas dans *The Star* (également libéral) [171] et Clement Shorter dans *The Sphere* [172] suivont avec des comptes rendus où l'on peut voir des invitations à l'intervention policière.

Le 5 novembre c'est par le romancier W.L. George que Lawrence apprend que son roman a été saisi chez Methuen ; George avait remarqué la cessation des annonces publicitaires et en avait demandé l'explication à l'éditeur. L'ordre exact des événements devient important à partir de ce moment, si l'on veut éviter toutes interprétations plus ou moins tendancieuses des faits certains [173].

Une lettre du samedi 6 novembre de Lawrence à Pinker est de toute évidence une réponse à une information transmise par son agent, par qui passent toutes les communications de Methuen : « J'avais été informé dès hier... » [174]. Il confirmera le 17 novembre : « Non, je n'ai reçu aucun avis au sujet de la suppression du *Rainbow* ; la première information (m') est venue de W. L. George... *Puis j'ai eu votre lettre* » [175].

Il remet soit au 12, soit indéfiniment, une invitation de Pinker à déjeuner, car il doit séjourner à Garsington du lundi au jeudi. Puis il se ravise et promet de passer voir Pinker le lundi, en route pour la gare. Cependant il cherche à mobiliser des influences : celle de Bernard Shaw par Dollie Radford ; celle du Premier Ministre par les Herbert Asquith [176]. Sans rien lui demander qu'un prêt, il informe Edward Marsh, secrétaire particulier adjoint du Premier Ministre. Il cherche certainement des appuis politiques et culturels auprès des Morrell. Mais soudain il est sur la défensive, disant à Marsh : « Vous vous êtes plutôt moqué du *Rainbow ;*

168. Ib. 346.
169. J. M. Murry, *Reminiscences*, 130.
170. *Daily News & Leader*, 5.10.15, rubrique « Literature ».
171. *The Star*, 22.10.15, p. 4, « *Books & Bookmen* ».
172. *The Sphere*, 23.10.15, p. 104, *A Literary Letter*.
173. H. T. Moore, Int. H., 260 ; Moore and Roberts, *D. H. Lawrence and his World*, 51, au sujet de Sir John Simon et des Nazis !
174. CL., 376.
175. Ib. 385.
176. Ib. 376, 377-8.

cependant, c'est un grand livre, l'un des romans importants dans notre langue. Je vous le dis, parce que je le sais » [177]. Et à Cynthia Asquith : « Vous savez très bien que ce livre n'est pas indécent, bien que l'on m'ait dit que vous l'auriez trouvé semblable à la seconde nouvelle dans *The Prussian Officer*, mais *bien pire*. Mais ce sont des choses que l'on dit... » [178].

Rien n'indique s'il voit ou non Pinker le vendredi 12, ni s'il songe à la seule intervention qui pourrait à la rigueur gagner du temps, celle d'un avocat le représentant devant le tribunal de Bow Street.

A-t-il été conseillé utilement en vue d'une telle intervention, et l'a-t-il écartée en faveur d'un appel à l'opinion ? A-t-il mis sa confiance dans une intervention politique, impossible pour Asquith dans les circonstances du moment et peut-être même en toutes circonstances, en raison du principe non écrit mais sacré de la séparation du judiciaire et de l'exécutif ? Une intervention du Premier Ministre, au moment précis où il se préparait à la grave décision de retirer les troupes alliées de Gallipoli, aurait pu avoir des répercussions politiques. Des poursuites étaient en cours sur le plan judiciaire.

En octobre 1924, le gouvernement MacDonald tombera sur un vote de censure à la suite d'allégations selon lesquelles des poursuites contre un journaliste communiste, J.F. Campbell, accusé de menées contre la discipline militaire, auraient été arrêtées sur instructions de l'*Attorney general* après intervention gouvernementale. Asquith peut tout au plus se renseigner, mais même s'il le désire et en a le temps, il ne peut agir en faveur de Lawrence, ni sur le chapitre de l'obscénité qu'on lui reproche, ni sur celui d'anti-militarisme ou de menées subversives, dont il n'est pas fait mention. Or Aldington va jusqu'à suggérer que Lawrence aurait été la victime d'une secrète manœuvre visant Asquith [179]. Peut-être l'inaction de Lawrence sur le plan judiciaire, le seul qui lui soit théoriquement accessible sans répercussions politiques possibles, est-elle due à un fol espoir d'action politique et publique de ses amis ? On saisira l'abîme qui les sépare, lui et Frieda, de la réalité du climat politique, en lisant une lettre où Frieda s'étonne (en décembre 1916) de ce que le fils d'Asquith ne puisse pas se faire exempter de service en campagne :

> A quoi bon être le fils du Premier Ministre si l'on ne peut pas être différent des autres ?... Cela ne fait rien que des centaines de mornes et quelconques jeunes gens meurent au lieu d'aboutir à une morne vieillesse, mais les rares qui comptent devraient être

177. Ib. 377.
178. Ib. 378. C'était John M. Murry qui avait rapporté à Lawrence ce propos, entendu par lui à une exposition (C. Asquith, *Diaries 1915-18*, p. 98).
179. Aldington, *Life for Life's Sake*, 230.

conservés... Je sais qu'il y a ces vieilles fadaises sur le « devoir » et cætera ; le devoir est quelque chose de plus profond et de plus individuel... [180]

Le magistrat du Tribunal de Police de Bow Street, Sir John Dickinson, à la demande de Scotland Yard, avait pris dès avant le 5 novembre une mesure suspensive : arrêt de la vente du livre, suivie de perquisition et de saisie d'exemplaires chez Methuen et à l'imprimerie [181]. La cause est entendue par lui le samedi 13 novembre. Selon toute vraisemblance, Lawrence n'assiste pas aux débats. Il est tout aux préparatifs de son départ pour les Etats-Unis, fixé au mercredi 24. Il n'est représenté ni par un avocat ni par un *solicitor*. Un des directeurs de la firme représente Methuen, qui a consulté son avocat. Scotland Yard est représenté par M. Herbert Muskett, *solicitor*, chef de l'étude Wontner and Sons, chargée jusqu'en 1935 des poursuites engagées par la police métropolitaine. Il déclare avoir eu des consultations avec le *Director of Public Prosecutions* au sujet de cette affaire : il représente donc les autorités policières locales et invoque l'accord des autorités judiciaires nationales.

L'éditeur est cité devant le juge aux fins « d'invoquer des motifs pour que 1.011 exemplaires... du *Rainbow* ne soient pas détruits » aux termes de la loi de 1857 sur les publications obscènes [182]. En principe, toute partie intéressée peut intervenir, et par exemple demander l'ajournement des débats. L'absence de toute intervention de Lawrence reste inexpliquée ; aucun de ses biographes ne pose la question. Seul l'éditeur Martin Secker, dans une lettre au *Times Literary Supplement* [183], suggère que le moment n'était guère propice à une telle intervention.

Methuen ne répond à l'invitation du magistrat que pour faire des excuses, comme le lui a conseillé son avocat. Il ne se solidarise pas avec l'auteur, sachant que toute résistance ne ferait qu'aggraver la sentence : la partie est perdue d'avance. Ce n'est qu'avec la loi Jenkins de 1956 que le défenseur dans une affaire de ce genre pourrait faire appel à des témoins littéraires pour affirmer la valeur d'une œuvre accusée d'obscénité : selon une communication du président actuel de Methuen, les témoins que soit Lawrence, soit l'éditeur auraient pu citer n'auraient pas été autorisés à déposer [184].

Le compte rendu le plus détaillé des débats de Bow Street est celui du *Daily Telegraph*, qui figure en Appendice [185]. Malgré les

---

180. M. & C., 208.
181. *The Times*, Monday, November 15, 1915, p. 3, col. 3.
182. Id. Ib.
183. TLS, 17.11.66.
184. Ce passage est fondé sur plusieurs entretiens avec M. J. Alan White, président de Methuen (avril-mai 1967).
185. Appendice III.

excuses de l'éditeur, M. Muskett estime « souhaitable dans l'intérêt du public de faire une déclaration », et regrette que son devoir de « protection de la moralité publique et des convenances en matière littéraire » l'appelle à attirer l'attention du tribunal sur une œuvre « répugnante, détestable et pernicieuse ». Ce livre, où il reconnaît que l'on ne trouve pas un mot obscène, est « en fait une masse d'obscénité de pensée, d'idée et d'action, enveloppée dans un langage susceptible dans certains milieux de passer pour artistique et intellectuel. Il est difficile de comprendre comment le grand nom de Methuen a pu se prêter à la publication de ce volume paillard. » Il cite alors James Douglas, et Clement Shorter, dont le *Daily Telegraph* rapporte ces paroles : « Les romans de Zola sont une nourriture d'enfant comparés à la viande coriace contenue dans ce livre ».

« L'affaire *ayant été portée à l'attention des autorités* » poursuit, selon le *Times*, l'homme de loi de Scotland Yard, « un ordre de perquisition fut lancé ». Qui a ainsi alerté la police ? Lawrence a appris dès le 9 novembre qu'il y aurait eu dénonciation [186] ; il écrira le 16 décembre qu'il s'agit « d'une affaire ridicule provoquée par la *National Purity League*, Dr Horton et Cie, le non-conformisme » [187]. Le Dr Horton était un prédicateur de la secte congrégationnaliste, celle même de l'écrivain.

En 1930 le *Home Office* consultera à nouveau Scotland Yard au sujet de la publication du *Rainbow* par Secker. La police se récusera habilement en rappelant dans une note que les poursuites de 1915 avaient été engagées « virtuellement sur l'initiative de Sir Charles Matthews », *Director of Public Prosecutions* de 1908 à 1920. Cet important personnage, avec qui M. Muskett dit au juge avoir eu des consultations (c'est un évident euphémisme) se serait-il dérangé pour une quelconque affaire d'obscénité ? M. Muskett lui-même, *senior partner* de son étude, se réservait les affaires susceptibles d'avoir un retentissement, comme les poursuites contre les suffragettes [188]. Rien de ceci n'exclut une intervention puritaine toujours possible, mais Sir Charles Matthews a pu engager ces poursuites avec d'autres préoccupations.

Ayant fait l'objet des hommages de M. Muskett pour son esprit de coopération, le représentant de Methuen relate des faits corroborés par la correspondance de Lawrence : c'est Pinker qui a

---

186. CL., 377.

187. Ib. 398.

188. The 1915 proceedings were « practically initiated by Sir Charles Matthews », dit cette minute du 21.3.30 émanant de la « Prosecutions Branch » de Scotland Yard. M. Derek Muskett, successeur de son père, écrit : « As Senior Partner my father naturally handled the cases of most public importance... (he) did a lot of cases involving suffragettes, when eggs, etc. used to fly about the Court, but that would be a good deal earlier... I have never heard of the National Purity League, and I should consider it unlikely in the extreme that he ever acted for them » (Lettre du 22.6.67).

assuré la liaison avec l'auteur, c'est lui qui a dit à Methuen que les changements demandés avaient été apportés au manuscrit entre août 1914 et juin 1915. L'éditeur a protesté, sur épreuves, contre certains passages dont il a demandé la modification. On l'a assuré que tout était pour le mieux. « Il regrette profondément d'avoir publié ce livre. Un détail remarquable est que deux membres de la maison ont lu certain chapitre particulièrement visé par la critique sans concevoir la suggestion qu'il renferme ».

Sir John Dickinson réplique : « Ils n'ont pas pu le lire avec beaucoup d'intelligence, compte tenu du titre, *Shame*. Tous les exemplaires du livre ont-ils été saisis ? » Ce magistrat, dont le fils venait de trouver la mort au front six semaines plus tôt [189], conclut les débats en déclarant n'avoir « jamais rien lu de plus répugnant que ce livre » ; il s'étonne qu'une firme ancienne et renommée « dont le nom sur un ouvrage justifie qu'on l'introduise chez soi » ait pu laisser ainsi ternir sa réputation. Il est « épouvanté » à la pensée du mal qu'aurait pu causer un pareil livre, qui n'est « qu'ordure sans mélange ». Heureusement les bibliothèques publiques ont refusé de le prendre (comme l'avait indiqué M. Muskett, qui avait pris soin d'ajouter que tout libraire continuant de le vendre s'exposait à des poursuites) ; le magistrat s'étonne que l'éditeur n'ait pas dès lecture des comptes rendus, rappelé tous les exemplaires en circulation. Il ordonne la destruction des exemplaires saisis (*sauf appel*, précise le registre de Bow Street) et le paiement par Methuen de £ 10.10.0 pour les dépens [190].

Il n'est pas inutile de préciser que Methuen n'a pas été « mis à l'amende » comme l'écrivent Aldington, et après lui Moore et Roberts, mais condamné aux dépens, ce qui est la règle sauf en cas d'acquittement ; et qu'après une enquête approfondie la maison Methuen évalue à quarante livres, plus la perte des frais d'impression, le coût de ce procès [191].

Cette triste affaire, qui aura pour Lawrence les conséquences morales et financières que l'on sait, connaîtra un double épilogue parlementaire. Le 18 novembre Philip Morrell demande au ministre de l'Intérieur, Sir John Simon : a) s'il est au courant des poursuites engagées par la police ; b) si la police a agi de concert avec le Ministère, et c) si l'auteur a eu la possibilité de répondre à l'accusation dont il fait l'objet. Sir John Simon répond que son attention a bien été attirée sur les poursuites, que la police a agi dans l'exercice de son devoir ordinaire, sans avoir besoin d'une autorisation du *Home Office ;* l'éditeur, et non l'auteur, étant accusé, avait toute possibilité de se défendre par l'exposé de tout fait qu'il jugeait utile de présenter. Morrell insistant sur les intérêts

189. TLS, 10.11.66, lettre de Philip Hobsbaum, University of Glasgow.
190. *Daily Telegraph*, cf. Appendice III.
191. Aldington, P & GB, 172 ; Moore & Roberts, *D.H.L. and his World*, 50. Communication orale de M. J. Alan White, avril 1967.

matériels de l'auteur, le ministre rappelle que le juge a convoqué « les propriétaires de la chose saisie ». L'auteur a un intérêt « dans l'idée », mais « personne n'a saisi l'idée ». Morrell avance, sous forme de question, que le magistrat n'aurait même pas lu le livre.

Le 1er décembre il expose aux Communes les intérêts moraux et pécuniaires de Lawrence dans cette affaire, affirme que la police n'a apporté aucune preuve directe à l'appui de son accusation, et que l'avocat de la police s'est borné à donner lecture des commentaires de deux journalistes ; il demande que pareille chose ne se reproduise pas sans qu'un auteur incriminé ne soit officiellement avisé et n'ait la possibilité de se disculper. Sir John Simon répète que la police a agi en exécution de son devoir ordinaire, que la décision est une décision judiciaire du principal magistrat, et que l'éditeur s'y est rallié. La loi exige qu'une citation soit faite chez le détenteur des ouvrages saisis, mais pas chez l'auteur ; le magistrat avait devant lui le corps du délit ; « il est inexact de dire que sa décision ait été prise sans que le livre ou les passages pertinents n'aient été lus. » Le ministre rappelle que toute question de préavis à l'auteur est du domaine des relations entre ce dernier et son éditeur, le magistrat ayant le pouvoir de décider s'il y a lieu d'entendre l'auteur.

Plusieurs députés protestent contre une procédure qui permet qu'un auteur soit ainsi accusé sans pouvoir se défendre, et l'un d'eux [192] demande si les poursuites ont été engagées aux termes de la loi de défense du royaume, *D.O.R.A.* (qui avait donné lieu à des protestations à cause des pouvoirs discrétionnaires accordés à l'exécutif). Sir John Simon répond qu'elles l'ont été aux termes de la loi de 1857 sur les publications obscènes, et il énonce la possibilité d'une procédure qui sera exactement suivie, mais dans le cadre plus libéral de la loi de 1956, lors du procès historique de *Lady Chatterley's Lover* en 1961 : « J'imagine qu'il sera possible, si l'auteur estime avoir été injustement traité, de faire saisir un exemplaire d'un commun accord, de façon à ce qu'il puisse défendre son livre » [193]. Sans doute n'appartenait-il pas au secrétaire d'Etat à l'Intérieur de s'assurer dans quelle mesure l'écrivain pouvait se prévaloir de la suggestion qui lui était faite en rigoureuse conformité avec la loi et avec le principe de la possibilité pour tout citoyen de lutter contre une injustice dont il se sent la victime ; ni de préciser qu'il n'existait alors aucun précédent d'application de cette procédure.

Aussitôt après le jugement de Sir John Dickinson, Lawrence pousse tout d'abord ses préparatifs de départ, les 15 et 16 novembre,

---

192. Sir William Byles, Radical, N. Salford, Lancs. Pour tout ce qui précède, voir *The Parliamentary Debates*, House of Commons, 5th series, LXXV, 18.11.15, cols. 2021-22, et LXXVI, 1.12.15, cols. 709-11. Cités par Nehls, 333-4 et 334-5.

193. Loc. cit. 335.

mais le 17 il se ravise : la Société des auteurs va agir, Morrell prépare sa question aux Communes, l'écrivain cherche des appuis, reçoit des lettres « d'Oliver Lodge et d'autres », espère « faire un beau vacarme » [194]. Mais il n'y croit qu'à demi, veut encore prendre le bateau du 24 : « Faut-il que je reste pour les débats judiciaires au sujet du *Rainbow* ? Faut-il que je comparaisse ? Naturellement, je veux faire ce que je puis pour ce livre. Je veux aussi m'en aller. Je resterai si cela sert vraiment à quelque chose » [195]. Cette lettre, datée du 17, signifie-t-elle que Pinker envisage d'interjeter appel ?

Lawrence semble opter pour « le beau vacarme », cherche à obtenir des opinions favorables d'Henry James et d'Arnold Bennett, est réconforté par une visite de John Drinkwater, mise sur la colère du public, demande à Pinker d'organiser « une protestation publique des écrivains » [196]. Aussitôt il reparle de son départ pour la Floride, pense à une édition en souscription, se préoccupe de l'édition américaine qui va sortir. L'avocat Carswell veut donner suite à la suggestion de Sir John Simon et porter l'affaire devant un jury. Mais Lawrence ne peut s'y résoudre : « Je n'en ai pas le courage. Je ne peux pas me rapprocher d'eux assez pour les combattre. J'en ai fini avec eux. Je ne vais plus payer de mon âme, même si c'est pour les battre » [197].

Certains aspects de cette affaire restent mal expliqués. On se trouve devant des affirmations, dont aucune n'est rigoureusement contemporaine ni de première main, selon lesquelles les poursuites auraient été motivées par des raisons autres que celles qui furent invoquées publiquement et rapportées par la presse.

C'est Aldington, cité ensuite par Moore, puis par Moore et Roberts, qui a accrédité cette idée. « Vous (Frieda) et moi savons au fond de nous » a-t-il écrit en 1931, « que le vrai motif de cette attaque était le fait que Lawrence dénonçait la guerre... On dira ce qu'on voudra à propos de son « obscénité » [198]. Il répète cette affirmation, affaiblie par le « *in our bones* », dans *Life for Life's Sake* (1941), et il a précisé dans une lettre à Moore en 1952 : « Lawrence l'a lui-même déclaré, et je l'ai entendu affirmer comme « un fait » par des sympathisants tels que May Sinclair » [199]. Opinion plus que corroboration, Gilbert Cannan en 1920, attribue la destruction du *Rainbow* à « une confusion mentale, peut-être aggravée par l'hystérie de guerre » [200]. Moore, évoquant le climat politique, se trompe sur la date de la démission d'Asquith (décembre 1916) et romance un peu dans son livre populaire en collaboration avec

194. CL., 385.
195. Ib. 385.
196. Ib. 386.
197. Ib. 392.
198. *Introduction* to *Apocalypse*, VII.
199. H. T. Moore, Int. H., 258.
200. *New York Herald*, 1920, cité par H. T. Moore, loc. cit. 258.

Roberts. Aldington se contredit lorsqu'il voit en Lawrence la victime d'une clique de bas étage : « S'il avait été le parent de personnes fortunées et influentes... ni les journalistes ni aucun magistrat n'auraient osé agir ainsi. Ils savaient bien qu'il n'était qu'un homme pauvre n'ayant que son génie » [201]. Il aurait tout aussi bien pu le comparer au pot de terre... En effet, Bertrand Russell, ayant parents nobles, riches et influents, dont l'action pacifiste sera soutenue pendant toute la guerre, sera poursuivi, mis à l'amende, chassé de Cambridge ; l'autorité militaire interdira ses conférences, on lui refusera un visa pour Harvard, et il passera six mois en prison : il y a là de quoi ramener à de justes proportions l'assertion un peu rapide d'Aldington.

Cela dit, l'allusion à *D.O.R.A.* faite aux Communes par Sir William Byles suggère que l'opinion de gauche, hostile à cette loi qui donnait au gouvernement et particulièrement aux militaires des pouvoirs exceptionnels, a songé à la possibilité de poursuites pour menées subversives plutôt que pour obscénité. Les archives du *Home Office,* que nous avons pu consulter, n'ont trait qu'aux réponses de Sir John Simon, méticuleusement préparées aux plus hauts niveaux, et annotées de la main du Ministre, et ne font pas la lumière sur les origines de l'affaire, sauf celle qui souligne, mais quinze ans plus tard, le rôle joué par Sir Charles Matthews.

Nombreux sont les aspects de cette affaire qui restent obscurs. On peut les résumer ainsi :

1. La *National Purity League* est-elle ou non intervenue auprès de la police, ou du *Home Office ?*
2. L'attitude de Lawrence envers la guerre a-t-elle été prise en considération à quelque niveau que ce soit, dans la décision de poursuivre l'éditeur ? Si rien ne le suggère, dans les comptes rendus de presse, ni dans la tradition orale de la maison Methuen, cela ne prouve pas qu'il n'en ait pas été ainsi, à un niveau élevé mais secret.
3. Le *Director of Public Prosecutions* a-t-il consulté, au niveau politique, l'*Attorney General,* membre du gouvernement ?
4. L'entourage d'Asquith a-t-il cherché à limiter les conséquences que cette affaire pouvait avoir pour Lawrence ? Dans un sens, limiter les poursuites au motif « obscénité » pouvait le protéger contre une menace éventuelle pour menée subversives.
5. En décidant de ne pas se défendre et de se désolidariser de Pinker et de Lawrence, Methuen a-t-il agi spontanément, ou a-t-il cédé à une pression policière ?
6. Pourquoi Lawrence ne s'est-il pas fait représenter ? En a-t-il été dissuadé ? Ou bien est-ce par orgueil ou pudeur, ne voulant

201. Aldington, PGB, 173.

pas se « livrer » en public ? Ou bien en raison de sa pauvreté, ou encore parce qu'il met tous ses espoirs dans l'édition américaine ?

7. Pourquoi renonce-t-il à faire rebondir l'affaire comme l'a suggéré Sir John Simon et comme le propose Carswell ? D'une part il avoue n'en avoir pas le courage ; d'autre part la jurisprudence de l'époque ne permettait guère d'espérer le succès : il faudra attendre 1961 pour que cette procédure réussisse grâce à la nouvelle loi de 1956.

Il ne faut donc nullement exclure l'explication la plus simple, qui est l'action spontanée de la *National Purity League* suivie d'une intervention du *Director of Public Prosecution* et de la police ; rien ne vient appuyer l'interprétation romantique d'Aldington, celle de la « meute » déchaînée contre le génie incompris.

Toutefois, nous pouvons en conclusion verser au dossier un complément d'information à l'appui de la thèse d'une intervention de nature politique. Peu après cette affaire Scotland Yard a essayé, sans succès parce que l'éditeur (Sir) Stanley Unwin s'est défendu avec courage et habileté, de faire retirer de circulation le livre d'Edward Carpenter *The Intermediate Sex*, paru en 1908. Carpenter écrivait alors des articles sinon contre la guerre, du moins empreints de pacifisme et peu favorables à un impérialisme commercial et conquérant. A-t-on voulu, en attirant l'attention du public sur l'intérêt qu'il portait aux homosexuels, soit assainir les mœurs, soit plutôt tenter de discréditer un écrivain de talent dont les idées pouvaient passer pour subversives auprès de certains ? La question mérite à tout le moins d'être posée [202].

Passeports, service militaire, visites médicales

Lawrence et Frieda reçoivent leurs passeports pour l'Amérique au début de novembre, grâce à l'intervention d'un ami de Cynthia Asquith au *Foreign Office ;* celui-ci a certainement évité à l'écrivain d'avoir à faire la queue dans les baraquements temporaires de Saint James's Park ; il a peut-être contribué à dissiper des doutes quant à l'opportunité de laisser partir pour les Etats-Unis une Allemande naturalisée et un écrivain hostile à l'idée même de la guerre, au moment où l'appui de l'opinion américaine devenait plus précieux que jamais [203]. A ce moment précis Lawrence est en discussion avec Lady Cynthia (dont le frère vient d'être tué) au sujet de son attitude envers la guerre et la cause alliée ; il est prêt à « donner

202. Cf. Sir Stanley Unwin, *The Truth about Publishing*, Carpenter n'est pas nommé dans ce passage, mais nous devons à l'ogligeance de Sir Stanley de l'avoir iedntifié comme l'auteur incriminé par Scotlant Yard. Voir les documents du *Home Office*, pp. 305-308.

203. CL., 372, 373, 378.

Subnumber

Registration ✓

~~186427~~

553882[8] ~~50~~ 2

DATE. Nov 1915 Mr Morrell

Misc. Genl. | Suppression of "The Rainbow"

✱ 8. Mr. Morrell, — To ask the Secretary of State for the Home Department, (1) whether he can now say why proceedings were taken for the suppression of a book entitled the Rainbow, by D. H. Lawrence, without any notice being given to the author of the book, who had a direct pecuniary interest in the matter, being entitled to a royalty of 25 per cent. on each copy sold, and whose prospects and reputation were gravely affected by these proceedings; (2) whether he is aware that no direct evidence was given by the prosecution in support of the charge, but that the counsel employed by the police, who was the only counsel present, confined himself to reading the unfavourable comments of two journalists, who were not called to give evidence, and had not apparently read the book; and (3) whether he will see that no further proceedings of this kind are taken by the police in respect of any work produced by an author of good standing and reputation, except after due notice being given to him, so that he may have at least as good an opportunity as any other accused man of replying to the charges made against him.

(Wednesday 1st Decr.)

As to a Mrs. Weekley living address of D.H. Lawrence 352857

E Regy. P.A. 13/4/58

P.A. 15-5-67 14/4

?Say

The object of the* Obscene Publications Act 1857, is to enable obscene publications found in the premises which are searched to be seized and destroyed. The only evidence necessary to obtain a search warrant is evidence to satisfy the Court that the book in question is obscene. When books have been seized the occupier of the house where they were found is summoned to show cause why they should not be destroyed, and in the case of the "Rainbow" the publishers expressed regret at the issue of the book, and did not oppose the destruction of the book. The author is not a[illegible] of the copies seized.

(3,800). Wt.45,826—81. 5000. 3/13. A.&E.W.

Minutes.	Minutes not to be written on this side
accused, nor is he any party in the case. The Police acted in accordance with the law, and I cannot give any instructions of the nature suggested.	
26.11.1915	
To Commr of Police for observations. C.A.J. 29-11-15	
ML 24 NOV 1915	
The proposed reply seems quite correct. E.T. 30/11	Les initiales E.T. sont celles de Sir Edward Troup, Permanent Under-Secretary du Home Office.
It is correct but rather avoids answering the questions. Draft reply A herewith C.A.J. 30-11-15	E.T. 30.11.15.
S of S. dictated reply. P.P.	S(ecretary) of S(tate) dictated reply. P.P. (?)

Documents du Home Office du *The Rainbow*.

I. Préparation de la réponse de Sir John Simon, Home Secretary.

Au recto, on lit en diagonale (à l'encre rouge dans l'original) la note attirant l'attention sur l'épouse allemande de l'écrivain.

REGISTRY 1 ... UP

FOR P.R.O. 553882

3

FOR P.R.O.

CLOSED UNTIL 1981

March 1930

H.O.

Ind. Pubns.

"The Rainbow" by D.H. Lawrence

H.O.45/13944

Cutting from "Times Literary Supplement" 6/3/30.

noted [illegible] 31.3.30.

12 NOV 1959

E Regy. P.B. 17/11/58

H.O.D. 17 NOV 1958

12 FEB 1963

P.A.

HOD ✓

~~[illegible]~~

Est 63 [illegible]/1/63

F 15-5-67 14/4

Miss Gunsborg O.D.

MINUTES.

The "Rainbow" is included among D.H. Lawrence's published works but in 1915 proceedings were successfully taken by the Police for the destruction of the book. I have not seen ~~[illegible]~~ the "Rainbow" but there was no doubt, according to the press report, of its obscenity according to the standard of fifteen years ago, though in recent years opinion has moved very rapidly away from anything like a conventional standard. I think

Minutes.	Minutes not to be written on this side.
R attention of the Pha shall be called to the matter S. W. H. 10/3 11/3 Letter to Commissioner	Sir Sidney HARRIS. Contre-paraphé par Sir John ANDERSON, alors Permanent Under-Secretary, Home Office ; puis ministre dans les gouvernements de Neville CHAMBERLAIN et de CHURCHILL, devenu Viscount Waverley.

H. O.
19 MAR 193
REFERRED

Although the 1915 proceedings were taken in the Commissioner's name, they were practically initiated by the late Sir Charles Matthews.

I have gone through the book again. There are a few passages that would I think still be adjudged as obscene by some Courts; but I feel quite clear that proceedings would be unwise.

210/PB/589.

J.B.
21.3.30.

P.B. veut dire *Prosecutions Branch* C'est la réponse d'un juriste.

HOME OFFICE
24 MAR 1930
RECEIVED

It would certainly be unwise to prosecute the works of Lawrence or any

(further publicity)

Documents du Home Office sur *The Rainbow* : Poursuites envisagées en 1930.

aux Allemands l'Angleterre et tout l'Empire » ; sa correspondante (dont les lettres sont, hélas, perdues) a dû réagir assez durement ; elle a parlé sur un ton réprobateur de « mettre bas les armes » (*downing tools*). Si l'on devine dans la réponse immédiate de Lawrence quelles objections sont sans doute opposées à sa demande de passeports, il persiste dans son défaitisme total. Dans quelle mesure est-il sincère, par exemple lorsqu'il affirme qu'il « espère ne pas partir », et que c'est bien aux Etats-Unis qu'il ira s'il quitte l'Angleterre ? [204]. Entend-il dire qu'il ne partira que si la guerre se prolonge ?

L'affaire du *Rainbow* l'ayant amené à contrecœur à retarder son départ, lorsqu'en décembre il décide de partir, c'est pour apprendre, après une nouvelle intervention de Lady Cynthia au Foreign Office, que l'obtention d'un visa de sortie dépend désormais d'un certificat d'exemption de service militaire. Bien que révolté à l'idée d'avoir à promettre de servir son pays ou d'exposer sa nudité aux regards de « deux sergents recruteurs », il s'y résout pour quitter la patrie abhorrée [205]. Il se rend au bureau de recrutement de Battersea, y fait la queue près de deux heures, puis « soudain (il) sort du rang, face à la table où l'on s'inscrit, traverse la salle, s'éloigne de cet enfer et de cette soumission spectrale. » Il prend l'autobus, et un rayon de soleil fugitif sur Westminster lui fait voir qu'il a « triomphé, comme Satan survolant le monde, conscient d'avoir enfin gagné, bien que n'ayant pas même recueilli un fragment de son héritage » [206].

Il demandera de nouveau l'aide de ses amis influents pour quitter le pays en janvier 1917. Frieda vient d'offrir ses services aux Asquith pour « aller en Allemagne voir quelles conditions de paix ils accorderaient. Je suppose que l'on ne peut rien faire et que l'on ne fait rien » [207]. Lawrence est parfaitement renseigné sur les objections possibles à une demande de passeports, et il s'emploie, à sa façon, à les réfuter dans des lettres à Edward Marsh, à Cynthia Asquith. Il voit la guerre perdue, l'Angleterre au plus bas de sa décadence, en proie à des hommes méprisables, Lloyd George, Lord Derby ; il appelle de ses vœux la débâcle, aspire à un monde où règnera l'inégalité [208]. Il essaye cependant de se dominer, pour justifier son départ à l'aide de raisons « aussi convaincantes que possible » :

> Je citerai 1) ma mauvaise santé ; 2) l'impossibilité de gagner ma vie ici ; 3) la nécessité de placer des nouvelles, des articles littéraires, des poèmes, et de prendre avec un éditeur les dispositions

204. Ib. 373.
205. L., 284, CL., 395.
206. CL., 397.
207. Lettre à Lady Cynthia Asquith, décembre 1916, juste avant la chute du gouvernement Asquith, M. & C., 209.
208. CL., 490, 491, 493. Lettre à Dollie Radford dans Nehls, 408-409.

nécessaires à la publication du *Rainbow*... et du roman *Women in Love*.

Il ajoute cependant qu'il souhaite partir « pas tant pour ses affaires » que parce qu'il « ne peut plus respirer ici » [209]. La bonne Cynthia Asquith l'ayant chapitré, énonçant probablement les doutes du *Foreign Office*, il essaye de la convaincre de son innocence, ne prouvant que son défaitisme :

> *Je ne veux pas du tout écrire sur la guerre, ni en parler*, seulement des contes et de la littérature. Je pense que la guerre finira cette année, et même dans le cas contraire, je n'y puis plus rien. Je sens que le désastre menace l'Angleterre... Je sais qu'on ne devrait rien vous demander. Mais je crois qu'il est tout à fait légal que nous allions en Amérique. Je suis exempté pour raisons médicales, nous ne sommes pas des espions, et *je n'écrirai pas, je ne parlerai pas de la guerre aux Américains, elle ne les regarde pas, c'est notre affaire, hélas !* Conférez donc, un peu avec Eddie (Marsh) à mon sujet, voulez-vous ? [210]

Quel fonctionnaire un peu renseigné sur cette attitude envers la guerre aurait-il pris sur lui d'autoriser le départ ? Dès le 12 février, Lawrence est informé du refus des visas de sortie. Mais déjà il songe à la prochaine demande, qu'il essaye de justifier. L'Angleterre n'est pour lui qu'une tombe. « Pensez-vous que je ne sache pas ce que c'est que d'être Anglais ?... Au fait, *l'Amérique n'entrera pas en guerre. Si elle le faisait, ce serait un coup des plus terribles dont je ne saurais me relever* » [211].

L'aventure sans suite du bureau de recrutement de Battersea remontait au temps du *plan Derby* : ce régime laissait encore une certaine latitude aux jeunes hommes devant l'obligation militaire, et, alors que presque chaque famille était frappée de deuil, permettait des abus qui provoquaient l'indignation. La conscription n'est adoptée qu'en 1916, après d'âpres discussions. L'opposition religieuse et syndicale au principe du service obligatoire est telle que le ministre de l'Intérieur libéral, Sir John Simon, démissionne lors du vote de la loi imposant l'obligation à tous les hommes de 18 à 40 ans, sauf objection de conscience ou service national civil jugé indispensable.

Selon Aldington, lui-même engagé volontaire, ce fut, dès 1915, « la menace de la conscription » qui plaça Lawrence « face à la réalité de la guerre ». Il cite à l'appui une lettre de mai 1915 [212] à Ottoline Morrell dans laquelle, avec un trouble qui se manifeste au

---

209. CL., 499.
210. CL., 496, 8.1.17.
211. In. 501, 12.2.17.
212. Aldington, PGB, 162. Aldous Huxley date erronément cette lettre de mars 1915 : l'allusion au remaniement du ministère Asquith la place aux alentours du 19 mai Cf. L., 222-3.

décousu stylistique et syntaxique, Lawrence dit combien la pensée d'un gouvernement de coalition lui « glace le cœur »... de peur :

> On dirait que nous allons tous mourir... Pourquoi la coalition du gouvernement (*sic*) elle-même me remplit-elle de terreur ? Certains disent que c'est pour négocier la paix. Peut-être, parce que nous avons tous peur. Mais c'est bien plus probablement pour la conscription. La main de la mort est horriblement froide sur chacun de nous.

Il sait qu'il ne court aucun risque de servir sous les armes, bien qu'il fasse semblant plus tard d'avoir trompé les médecins sur son état de santé lors de la première visite médicale de Bodmin où il est exempté en juin 1916. Les scènes de *Kangaroo* sont d'un réalisme fidèle, bien que le chapitre *Le cauchemar* rationnalise et embellisse un peu les raisons de son opposition à toute forme de service. Sur le moment, il reste sur la lancée du *Rainbow*, et se retranche dans les positions individualistes qui lui sont communes avec Frieda :

> Quel devoir-est-ce donc qui nous demande de tout abandonner parce que l'Allemagne a envahi la Belgique ? N'y a-t-il rien par-delà mon semblable ? Alors, il n'y a rien non plus par-delà moi-même, ma gorge que l'on pourrait trancher, ma bourse que l'on pourrait couper, puisque je suis, *moi*, le semblable de tout le monde, et que mon semblable n'est que moi vu dans un miroir. Nous nous débattons dans un cercle de pur égoïsme... [213]

Les vaines paroles où s'exhale son impuissance devant la machine sociale et militaire éclairent peut-être un des sens qu'il faut donner à ces « morts » temporaires qui émaillent ses propos d'homme et d'artiste : « Je serais mort, s'ils avaient fait de moi un soldat » [214]. Au moment où s'achève le drame de Verdun, où débute l'offensive anglaise sur la Somme, ce qui le préoccupe c'est qu'on puisse lui raser la barbe, symbole de son « viril isolement », le forcer à collaborer ; c'est que des paysans de Cornouailles appelés avec lui voient sa nudité ou ses caleçons rapiécés [215].

Convoqué une seconde fois à Bodmin en juin 1917, il est classé C.3, donc en principe astreint à des travaux civils légers. Il se justifie de ne rien faire en se disant qu'il y en a d'autres par milliers, et qu'il « ne ferait que gêner en tous cas » [216].

L'expulsion de Cornouailles, la capitulation

En 1917, l'Angleterre n'a plus guère d'illusions sur la nature de la guerre, guerre aérienne avec ses bombardements, guerre sous-marine sans restrictions et dont l'un des théâtres est dans cette

213. CL., 459.
214. Ib. 459.
215. *Kangaroo*, 240 et 55.
216. Ib. 259.

mer septentrionale que surplombe Higher Tregerthen. L'opinion s'indigne contre les embusqués, les objecteurs de conscience. Une minorité de pacifistes s'acharne encore, tel paye de sa personne comme Bertrand Russell, ou de sa carrière politique comme Ramsay MacDonald. Le rationnement est devenu sévère. L'opposition syndicaliste ou révolutionnaire fomente des grèves dans les usines de munitions, dans les chemins de fer.

Lawrence et sa femme sont venus (le savent-ils même ?), se loger devant l'Océan, théâtre d'opérations, dans une zone interdite du Commandement de Salisbury. Tous deux sont notoires par leurs écarts de langage ; elle est Allemande, lui a un oncle Allemand ; leurs fréquentations peuvent surprendre les gens du pays : jeunes hommes, Heseltine, Cecil Gray, dont on ne sait pourquoi ils ne sont pas mobilisés ; Américains et Américaines de passage en Angleterre. Ils reçoivent lettres et journaux d'Allemagne. Lui, parle à qui veut l'entendre d'aller faire campagne dans le nord industriel pour le pacifisme qui hâtera la fin de la guerre [217]. Il est à peu près établi que la censure surveille une correspondance [218] contenant de quoi faire dresser les cheveux du censeur le plus bienveillant. N'écrit-il pas à Edward Marsh, secrétaire particulier de Winston Churchill, alors ministre des munitions : « J'aimerais brandir un pistolet sous le nez des imbéciles qui nous gouvernent » [219]. Il est en relations avec Koteliansky, Russe anti-tzariste, avec Ivy Low qui vient d'épouser Maxime Litvinov, réfugié à Londres, bientôt ambassadeur du gouvernement révolutionnaire. Depuis l'entrée en guerre des Etats-Unis et la révolution russe, ses propos sur l'Amérique se sont refroidis ; il pense aller se faire publier à Moscou, et Frieda songe à demander pour lui le Prix Nobel de la Paix [220]. Ses protestations d'innocence outragée dans *Kangaroo* et dans ses lettres montrent son inconscience totale de l'impression qu'il peut faire sur un responsable de la sécurité du territoire, et témoignent de son penchant à la provocation. Lui si doué pour voir les profondeurs du subconscient à travers les êtres, il ne semble pas percevoir les réactions immédiates et simples de ses voisins.

---

217. C. Gray, *Musical Chairs*, 129.

218. Carswell, SP, 91.

219. CL., 516.

220. C. Gray, *Musical Chairs*, 131 ; CL., 513, etc. Frieda L., M. & C., 211. « I wish we could go to Russia. I was wondering if the *Peace* articles (*English Review*, 1917-1918) would have any chance of getting the Nobel prize. » Frieda ne précise pas si le prix convoité en le Prix de la Paix ou le Prix de Littérature. Sans doute cette distinction lui échappe-t-elle. Est-il légitime de faire le rapprochement entre cette « candidature », et la critique de l'Académie suédoise par Sir Edmund Gosse, *Times Literary Supplement*, 20 décembre 1917 (reproduite avec l'indication de l'auteur. Ib. 21.XII.1967) ? A propos de l'octroi du prix littéraire au Danois Karl Gjellerup, Gosse regrettait « that the Nobel Prize for imaginative literature *should thus have been annexed by that pro-German « activist » party* which is still... so prominent in Stockholm ». Peut-être ce sentiment était-il déjà répandu en Angleterre, dans les milieux littéraires, lorsque Frieda écrivait à Koteliansky en juin 1917 ?

Tout a été dit sur les circonstances qui culminent dans son expulsion sommaire du pays celtique : le vieux piano dont le couple s'accompagne pour chanter des chansons allemandes, les avertissements des voisins qui les savent surveillés ; l'aventure de l'Américain Mountsier venu les voir à Noël 1916, arrêté et fouillé à Londres à son retour de Cornouailles, expulsé d'Angleterre [221] ; les occasions diverses où les soldats fouillent le sac de montagne contenant les provisions du ménage, où les gardes-côtes les épient de nuit ; l'incident de la lumière mal masquée chez Cecil Gray à Bosigran, et l'irruption des hommes armés dans le salon où Gray et ses invités chantent en allemand ; la condamnation de Gray à une forte amende pour ce délit ; la perquisition faite bientôt après chez les Lawrence en leur absence.

On a un peu romancé (la Cornouailles du roi Mark s'y prête), sur les yeux « stupides, fuyants, petits et rusés » des Cornouaillaises vues par Katherine Mansfield [222], et sur la malveillance environnante. Les propos des fermiers voisins interviewés par la BBC en 1953 sont équilibrés et bonhommes, plus convaincants que l'intensité presque psychopathologique de *Kangaroo* [223]. C'est somme toute Catherine Carswell qui donne de cette période l'image la plus sobre et la plus mesurée ; elle se borne à mentionner la probabilité d'une dénonciation malveillante et l'espionnage bénévole d'une femme de ménage un peu détraquée, mais elle ne sous-estime pas les imprudences et les provocations de ses amis.

Le lendemain de la perquisition, un officier et deux civils viennent, avec l'agent de police du pays, munis d'un mandat de perquisition et d'un ordre du général Sir William Western, commandant de la région militaire sud, enjoignant au couple de quitter la Cornouailles dans les trois jours. Toute la scène est comme photographiée dans *Kangaroo*. Lawrence s'y dépeint lui-même « inconscient de ce que ces autres personnes fussent des êtres humains réels. Pour lui ils ne l'étaient pas : ils n'étaient que des choses, obéissant à des ordres » [224].

Cette aliénation d'avec l'humanité environnante, que Lawrence, une fois de plus, comprend parfaitement avec sa lucidité rétrospective lorsqu'il écrit *Kangaroo* en Australie, est fréquente chez lui pendant ces années noires. Elle n'exclut pas une feinte ingénuité, dont le tolérant Harry T. Moore souligne la nuance d'insincérité. Lawrence écrit à Lady Cynthia :

> Je ne puis même pas imaginer comment j'ai pu encourir des soupçons, je n'en ai pas la moindre idée. Nous sommes aussi innocents même d'activités pacifistes, à plus forte raison d'espionnage d'aucune sorte, que les lapins de la garenne voisine » [225].

221. *Kangaroo*, 251-253, semble être la source unique d'Aldington, PGB, 193.
222. J. M. Murry, BTW, 402. « Stupid, shifty, small and sly. »
223. Cf. Nehls, 365-367, 384-385, 409-410, 425-428.
224. *Kangaroo*, 274.
225. CL., 527.

Et à Montague Shearman, avocat et fils d'un juge de la Haute Cour, membre de ce milieu de Bloomsbury que Lawrence a en horreur : « Nous ne savons absolument pas pourquoi cela s'est produit. Naturellement ma femme correspondait avec sa famille en Allemagne, par l'intermédiaire d'amis en Suisse, mais par la poste ordinaire. » [226].

A Londres, puis à Hermitage, il fera encore l'objet d'une surveillance policière, décrite en termes mesurés par Aldington et Cecil Gray [227] mais qui fait que Lawrence perçoit « une atmosphère de terreur dans tout Londres, comme sous le Tzar quand nul n'osait ouvrir la bouche » [228]. Son indignation fait sourire un Aldington, qui en a vu d'autres au front et à l'arrière.

L'ultime escarmouche de Lawrence avec les autorités avant les batailles de *Lady Chatterley's Lover* et des peintures, sera celle de septembre 1918, son dernier conseil de révision. Classé C.3 en 1917, il doit en principe chercher une occupation utile à la nation. En février 1918, il songe à offrir ses services à Maxime Litvinov [229] ; en septembre il se préoccupe de faire la connaissance des leaders syndicalistes Mary Macarthur, Margaret Bondfield, Robert Smillie, ce dernier ardent pacifiste, et du socialiste pacifiste Philip Snowden. Il ne semble pas qu'il ait donné suite à cette idée, qui coïncide avec la réception d'une troisième convocation devant la commission médicale. Pourtant, il annonçait dans la même lettre : « Je préférerais être pendu ou mis en prison, plutôt qu'en endurer davantage. Aussi maintenant, je vais agir, en personne, faire ce que je pourrai. Je suis un *desperado* » [230]. Il ne se soumettra à rien, sinon peut-être à la visite médicale : n'a-t-il pas d'ailleurs écrit au bureau de recrutement pour demander « comment ils peuvent s'attendre à ce que je fasse quoi que ce soit, tant que je suis sur leur liste noire » [231]. Ayant ainsi attiré sur lui l'attention des officiels, il se rend à Derby, subit les humiliations d'une visite médicale prolongée sous les regards narquois des médecins et de leurs aides, est classé C.2 (grade III) bon pour les services auxiliaires. Il *sait* qu'on « veut » lui faire nettoyer les latrines [232].

Il avale sa colère, oublie ses menaces de non-coopération ; alors qu'en 1916 il aurait préféré être soldat plutôt qu'enseigner à nouveau, il rappelle aussitôt à Lady Cynthia son passé d'instituteur :

> Je veux un poste dépendant du ministère de l'éducation : pas là où l'on me donnera des coups de pied comme à un vieux bidon :

---

226. Ib. 528-9.
227. Aldington, PGB, 200-1 ; C. Gray, *Musical Chairs*, 128-131.
228. *Kangaroo*, 279.
229. Lettre à C. Carswell citée par H. T. Moore, Int. H., 302.
230. CL., 563.
231. L., 453.
232. *Kangaroo*, 282-287.

j'en ai assez de cela. Vous devez m'aider à obtenir quelque poste où je n'aurai pas honte. Ne connaissez-vous pas ce Fisher ? [233] Il semble convenable. Essayez vraiment de me faire introduire et de m'obtenir un début équitable. J'ai besoin de bien commencer, et je ne vais pas être le sous-domestique de qui que ce soit : non, pas moi. Si cette *canaille* militaire m'appelle pour une de ses tâches répugnantes (je suis classé bon pour les travaux sédentaires), je disparais, je déserte » [234].

Heureusement pour son amour-propre, la guerre finit sans qu'il ait eu à mettre à exécution ses menaces, ni à faire face aux conséquences d'une totale capitulation.

233. H. A. L. Fisher, historien, ministre de l'Eeucation du Cabinet de Guerre, puis « *Warden* » de New College à Oxford.

234. CL., 563.

CHAPITRE IV

REVES D'INTEGRATION
FAILLITE DES RELATIONS PERSONNELLES

I. Charme et séduction de Lawrence.

II. Jalousies et indiscrétions.

III. Messie en quête d'apôtres.

Rananim et son modèle possible
J.M. Murry
Bertrand Russell, l'opposition à la guerre et la réforme sociale
Apôtres mineurs, retour à la terre
Les fidèles: Gertler, Koteliansky
Les amitiés féminines

Le refus de participer à la vie nationale, de s'incorporer dans une grande société, s'accompagne d'un intense désir d'intégration à un petit groupe d'élus. Dès 1912, lorsque Lawrence lançait d'Italie à son ami McLeod le caractéristique appel à l'évasion [1], s'affirmait un besoin de société dont font foi d'innombrables invitations adressées à tout venant. L'aliénation de la société organisée s'accompagne chez lui d'une dévorante nostalgie d'un groupe auprès duquel, animateur, chef, démiurge, il puisse être l'interprète des secrets divins. Dans ce cercle vicieux d'égoïsme pratique et théorique où il se débat, Lawrence cherche un principe de vie sociale. Il aura même pour un temps, et il communiquera à d'autres, l'illusion de pouvoir jouer un rôle national dans la réforme des institutions.

Comment s'explique cette coexistence de deux tendances contradictoires ? La question est importante, car Lawrence n'abandonnera tout à fait ses rêves d'intégration à un groupe que lorsque, après avoir fait le tour du monde à la recherche de la « bonne »

1. CL., 116.

société, il atteindra l'extrême limite de ses forces ; toutes les œuvres qui germent en lui pendant la guerre, d'*Aaron's Rod* à *Kangaroo* et même au *Plumed Serpent*, ont trait à ce problème de l'individu face à la société. Et pendant les années de guerre on le voit dangereusement penché au bord des tentations autocratiques auxquelles ont succombé d'autres révolutionnaires de son temps. Cette ambiguïté de son moi dans ses rapports avec autrui, cette faillite des amitiés, inséparables chez lui de ses velléités de chef, renferment l'explication des causes profondes de sa rupture avec Bertrand Russell, événement marquant de cette période de sa vie.

I. Charme et séduction de Lawrence

L'entourage de Lawrence de 1914 à 1919 se répartit en deux catégories : d'une part ceux qui, ayant subi son charme, sont restés ses amis ; de l'autre ceux qui, également séduits dès l'abord par sa personnalité, l'ont à regret mais plus ou moins définitivement exclu de leur existence. Tous sont d'accord sur la séduction qu'il exerce au premier contact. Il est significatif que ce soient en majorité des hommes qui se rangent dans la deuxième catégorie, des femmes dans la première. Les exceptions, Koteliansky et Gertler du côté des hommes, Lady Ottoline Morrell du côté féminin, demanderont à être examinées de plus près.

C'est Lady Cynthia Asquith, grande dame équilibrée, bienveillante et modérée s'il en est, qui définit le mieux cette séduction initiale. Elle est pourtant habituée de longue date à la fréquentation de tout ce qui compte dans les lettres, les arts et la politique de son pays, dans le château familial de Stanway où sa mère, Lady Elcho, réunissait une société brillante et variée. « Dès l'instant où cet être souple et élancé pénétra d'un pas léger dans la pièce », écrit-elle au sujet de sa première rencontre avec Lawrence, Herbert Asquith et elle surent « que quelque chose de nouveau et de saisissant venait d'entrer » dans leur existence [2]. Elle découvre entre lui et les autres hommes une différence non de degré, mais de nature ; même avant de laisser pousser sa barbe, il lui fait l'effet moitié d'un faune, moitié d'un prophète. Elle soulignera qu'il est plus porté à la jérémiade dans ses lettres que dans ses conversations [3]. Une autre grande dame, Lady Ottoline Morrell, lui reconnaît le don magnétique d'animer ses interlocuteurs, de stimuler leurs enthousiasmes, et une grande douceur dans ses contacts humains [4].

Deux voisins de Chesham l'ont vu, elle comme « un jeune homme à l'air sympathique en train de badigeonner une chambre à cou-

2. C. Asquith, R & BG, 133-4.
3. Ib. 148.
4. *The Nation and Athenaeum*, XLVI, 25, 22.III.1930, 859.

cher » ; lui comme « plein d'une douce humilité... évoquant le Christ » [5]. Naturel, spontané, vif, pareil à une flamme, ces qualificatifs reviennent sous la plume de beaucoup de ceux qui l'ont connu, que ce soit Catherine Carswell ou Ottoline Morrell [6] ; Dollie Radford le décrit comme « simple et bon, d'une touchante et enfantine douceur, débordant de sensibilité et de perception..., comprenant au premier regard la plupart des choses humaines » [7]. Eleanor Farjeon, bien qu'étonnée par ses moments d'irritabilité, ne se trouve avec lui ni timide ni gauche, se souvient de ses « humeurs angéliques et enfantines », et pense qu'il fallait le prendre « tout d'une pièce ou pas du tout » [8]. Katherine Mansfield a laissé de Lawrence à ses meilleurs moments des descriptions touchantes :

> Il a recommencé de m'écrire, tout à fait comme autrefois, il me parle des feuilles de melon « tachetées comme des tritons », et de « l'œuf social qui doit s'effondrer dans le néant, dans le non-être ». Je l'aime tant, pour tant de raisons. Je ne puis, je ne pourrai jamais lui fermer mon cœur (août 1917) [9].

Et en octobre 1918 :

> Comme je l'aime ! C'est le Lawrence d'antan, gai, chaleureux, rieur, décrivant les choses, brossant des tableaux, plein d'un joyeux enthousiasme pour un avenir où nous deviendrons tous des « vagabonds ». Nous n'avons simplement pas parlé des gens, mais seulement de choses comme les noix, les fleurs de coucou, les feux dans la forêt ; son moi ténébreux n'existait pas. Oh, il y a en lui quelque chose de si adorable, et son ardeur, son désir passionné de vie, voilà ce qu'on aime tant [10].

Ce sont surtout des femmes qui l'ont ainsi dépeint. Mais comment oublier que J.M. Murry, Richard Aldington, E.M. Forster, Bertrand Russell, John M. Keynes et tant d'autres ont subi son charme, ont été comme envoûtés et l'ont traité en égal ou en supérieur ? S'il frappe et attire Russell par « l'énergie de sa passion et de ses sentiments », par ce qui lui paraît d'abord être une pénétration intuitive supérieure de la nature humaine [11], on devine son influence immédiate sur des hommes plus jeunes, moins entraînés à la critique rigoureuse de leurs perceptions, des artistes comme Philip Heseltine ou Cecil Gray. Murry a dit dans ses *Réminiscences* la joie qu'il inspirait à ceux qui l'approchaient, à qui il communiquait la plénitude de la vie [12].

---

5. I. R. Rosmer et M. Rosmer, Nehls, 264.
6. Carswell, SP, 15 ; Morrell, *The Nation and Athenaeum*, XLVI, 25, 22.III.1930.
7. Citée dans un mémoire de sa bru Muriel Radford, Nehls, 292.
8. *London Magazine*, II, 4.IV.1955.
9. K. Mansfield, *Letters of K.M.*, 79.
10. Id. Ib. 215.
11. Russell, *Portraits from Memory*, IX, 104.
12. Murry, *Reminiscences*, 49-50.

A ce charme personnel il faut ajouter l'attraction mutuelle de l'écrivain en pleine ascension, et des milieux aristocratiques de gauche de 1914-1915. Ottoline Morrell joue ici un rôle particulièrement caractéristique, comme le point de rencontre et de conflit entre Lawrence et l'intellectualisme de Cambridge et de Bloomsbury. Le conflit sera double, affectif et intellectuel, et n'en sera que plus âpre. Il se compliquera plus tard d'une de ces querelles auxquelles Lawrence se prête volontiers, lorsqu'il fera d'Ottoline dans *Women in Love* un portrait ressemblant au point de passer pour diffamatoire.

Née en 1873, Ottoline Bentinck descend de l'ancienne famille des ducs de Portland et, par sa grand'mère paternelle, des Wellesley. Lorsque son frère aîné hérite du duché de Portland, à vingt-et-un ans, elle prend le rang d'une fille de duc, s'appelle désormais Lady Ottoline, et va grandir dans l'atmosphère pré-victorienne de Welbeck Abbey et du château de Bolsover, tout proche du pays de Lawrence, dans la région des *Dukeries* au nord de Nottingham. Des études rapides à l'université de Saint Andrews manifestent sa relative émancipation vis-à-vis des tabous aristocratiques ; elle voyage en Italie, s'éprend d'Axel Munthe à Capri, épouse en 1902 le roturier Philip Morrell, *solicitor* à Oxford, puis député libéral aux Communes. Leurs maisons de Bedford Square dès 1905, de Garsington Manor près d'Oxford à partir de 1915 seront les rendez-vous du Tout Londres artistique, littéraire, libéral et socialiste ; en 1914 et 1915, son salon sera l'un des foyers de l'opposition de gauche à la guerre.

Les mémoires d'Ottoline Morrell [13] offrent un tableau désordonné mais vivant de ce milieu, qui déborde largement le groupe de critiques d'art, de peintres, d'écrivains, d'hommes politiques, d'universitaires de Cambridge où prédomine alors l'influence du philosophe G. E. Moore, connu sous le terme fort vague de *Bloomsbury*, et que Leonard Woolf a décrit admirablement dans ses quatre volumes autobiographiques : milieu rationaliste, intellectualiste et progressiste, dont l'un des grands survivants est aujourd'hui Bertrand Russell. Lui-même a relaté dans ses mémoires, avec une totale franchise, sa liaison amoureuse avec Ottoline. Dans ce monde à la pensée nette, aux idées claires, Ottoline se révèle dans ses mémoires avec cette espèce de myopie de l'intelligence qui caractérise souvent, dans l'Angleterre de ce quart de siècle, des femmes, autodidactes par l'effet des conventions sociales, cultivées, familiarisées avec les idées par la fréquentation des intellectuels, mais peu habituées à les manier, et dans l'esprit desquelles les faits et les idées s'estompent comme les formes dans un Turner. Elle fait l'effet aujourd'hui, par ses toilettes extravagantes, ses chiens, ses poses dramatiques devant tous les peintres du temps, d'un person-

13. *Ottoline, The early memoirs of Lady Ottoline Morrell*, Faber and Faber, 1963.

nage grotesque. Elle ne l'a pas été sur le moment pour Lawrence ou Frieda, pour Russell ou les Murry, pour Gertler, pour les peintres Augustus John, Charles Conder, Henry Lamb, pour Aldous ou Julian Huxley, Sidney et Beatrice Webb, et tant d'autres pour qui sa maison, ses toilettes, ses réceptions sont le cadre même d'une époque. Il faut la voir dans l'atmosphère de son temps, comme un symbole d'affranchissement, une ouverture sur l'avenir, et non comme une image grotesque d'un passé révolu.

En décembre 1914, Ottoline se préoccupe de connaître l'auteur du *Prussian Officer ;* David Garnett promet de le lui amener, mais il est devancé par Gilbert Cannan. La première lettre de Lawrence à Ottoline est du 3 janvier 1915 ; elle est empreinte de son mimétisme habituel : il assure cette aristocrate mariée à un libéral qu'il n'est « pas démocrate, sauf en politique » [14]. Ottoline attire vivement sa sympahie et déjà il l'inclut dans sa Nouvelle Jérusalem ; mais il n'aime pas « ses réceptions » [15]. En effet, il n'approuve pas tous ceux qu'il y rencontre, particulièrement le peintre abstrait Duncan Grant, qu'il traite de façon plus que cavalière, dans son studio, et à propos de qui il écrit aussitôt à son hôtesse une lettre qui veut être une leçon de peinture [16].

II. Jalousies et indiscrétions

La visite au studio de Duncan Grant est un des symptômes de la querelle naissante entre Lawrence et Bloomsbury, entre l'artiste issu du peuple et du puritanisme, et l'aristocratie intellectualiste athée ou conformiste de Cambridge. Lawrence est mal à l'aise dans ce milieu à l'intelligence détachée, qui lui paraît superficiel et frivole. Keynes sentira plus tard toute la fragilité associée à l'éclat de ces conversations mondaines de 1915, et trouvera dans la critique de Lawrence un élément de vérité. Le comportement de Lawrence devant ce milieu va le priver d'amitiés précieuses, et tout d'abord de celle de David Garnett.

Le « cher Bunny » a été l'un des premiers et joyeux compagnons de l'exil volontaire, un de ces jeunes Anglais pour le bien desquels Lawrence a le sentiment d'écrire en 1912 et 1913. Partout et toujours autour des Lawrence de 1914 à la fin de la guerre, on retrouve ses amis ; c'est sans aucun doute lui qui a fait plus que tout autre pour mettre le couple en relation avec les écrivains et les artistes d'une génération qu'il a décrite avec une prodigieuse mémoire dans trois volumes de souvenirs [17]. Mais l'amitié de Lawrence est jalouse, exclusive. Bunny lui échappe, dans cette Angle-

14. CL., 305.
15. Ib. 313. « She is *really* nice, though I don't like her parties. »
16. D. Garnett, *Flowers of the Forest*, 33-37, cf. CL., 308.
17. *The Golden Echo, The Flowers of the Forest, The Familiar Faces.*

terre où il a tant d'autres amis d'enfance et de jeunesse, les filles du haut fonctionnaire qu'est le futur Lord Olivier, les Strachey, Francis Birrell, fils du ministre de l'éducation, etc. Deux visites de Garnett en compagnie de Birrell provoquent des crises, le seconde d'une extrême violence : silences ténébreux de Lawrence, pendant que Birrell inconscient de ce qui se passe bavarde allégrement, parlant avec Frieda de leurs amis les Lichnowsky, de familles de l'aristocratie berlinoise ; tension croissante chez Lawrence, puis étrange maladie de Birrell, comme sous l'effet d'un envoûtement ; enfin lettre envenimée de Lawrence à Ottoline au sujet de Birrell qui l'a fait rêver à un scorpion, et lettre à Garnett : « Ne m'amenez plus jamais Birrell », qui lui rappelle des coléoptères malpropres et rampants.

> Je sens que je deviendrais fou rien que de penser à votre milieu, à Duncan Grant, à Keynes, à Birrell. Cela me fait rêver à des cancrelats. A Cambridge j'ai fait un rêve semblable. J'avais déjà eu un peu la même impression avec les Strachey. Mais cela m'a saisi en plein avec Keynes et Duncan Grant. Et hier encore avec Birrell. Il vous faut quitter ces amis, ces cancrelats. Birrell et Duncan Grant sont finis à jamais. Keynes, je ne suis pas sûr ; quand je l'ai vu à Cambridge ce matin-là, ce fut une des crises de ma vie. Cela m'a rendu fou de détresse, d'hostilité et de rage. Les Olivier et celles qui leur ressemblent ne valent rien... Vous avez toujours connu les gens qu'il ne faut pas. Les Harold [Hobson] et les filles Olivier [18].

Frieda a-t-elle compris ? Son post-scriptum est-il un reproche ou une explication ? « Vous admirez toujours trop les autres », écrit-elle. J.M. Keynes, lui, explique clairement ces troubles profonds du subconscient, et son analyse pénétrante éclaire ces brouilles dues, selon lui, à une intense jalousie. Il montre Lawrence en proie à deux causes de troubles affectifs ; l'une a pour centre Ottoline, l'autre Cambridge :

> Comme toujours Ottoline pratiquait plusieurs mondes. A part Bertie (Russell), Cambridge et Bloomsbury commençaient à peine d'avoir prise sur elle. Lawrence, Gertler, (Dora) Carrington faisaient partie d'une autre frange de ses falbalas. Lawrence était jaloux de l'autre groupe ; et bien entendu le rationalisme cynique de Cambridge, alors à son apogée, lui répugnait. Bertie lui offrit ce qui fut sans doute son premier regard sur Cambridge, qui le confondit, l'attira et le repoussa. C'est là le second trouble affectif... Or, Bunny était entré dans sa vie indépendamment, et non par Ottoline, ni par Cambridge, ni par Bloomsbury. Il aimait évidemment beaucoup Bunny, et quand il le vit séduire par Cambridge, il n'en fut que plus jaloux, comme il l'était des inclinations nouvelles d'Ottoline de ce côté. Jalousie à part, il est impossible d'imaginer deux mentalités

18. D. Garnett, *Flowers of the Forest*, 54. David Garnett a souligné dans une conversation l'effet de jalousie produit sur Lawrence, des allusions par Frieda et Birrell à un milieu berlinois dont il se sentait exclu.

plus opposées que celle de Lawrence et celle du Cambridge d'avant la guerre [19].

David Garnett eut le réflexe d'un homme qui défend sa vie privée contre une intolérable ingérence, et, malgré le chagrin de rompre une amitié qui lui était chère, il décida de ne plus revoir les Lawrence. Soit qu'il y ait rupture définitive, soit qu'il s'agisse d'éclipses et de recommencements, la plupart des amitiés profondes de Lawrence seront ainsi perdues par les effets de son intolérance, de sa jalousie, d'écarts de langage d'autant plus blessants qu'il voit mieux au fond des êtres et qu'il ne conçoit aucune raison de les épargner.

Si la jalousie est la pierre de touche dans le cas de Garnett, une singulière indiscrétion l'est dans un autre cas typique, celui des Meynell, dont Lawrence est l'obligé à Greatham. Il y donne des leçons à Sylvia, fille de Madeline Meynell et de Percy Lucas, estropiée deux ans auparavant ; il observe le couple et leurs enfants, et fera de cette famille, dans *England, my England*, un portrait d'une cruelle ressemblance psychologique. Dans cette nouvelle, le père, n'ayant aucune raison de vivre, va se laisser tuer devant l'ennemi. L'émotion des Meynell à la publication de ce portrait dans *English Review* ne fut qu'aggravée par la fin de Percy Lucas, mort en France de ses blessures. Lawrence eut honte un instant, souhaita voir la nouvelle « au fond de la mer », pour ajouter aussitôt : « Non, je ne souhaite pas n'avoir jamais écrit cette histoire. Elle devrait à la longue faire du bien » [20]. L'amitié de Viola Meynell ne survivra pas à cette indiscrétion, et la réputation de l'homme et non de l'écrivain n'en devint pas meilleure dans les milieux littéraires où les Meynell et les Lucas étaient aimés et respectés.

III. Messie en quête d'apôtres

C'est dans une atmosphère de bavardages et de jalousies, et d'exploitation littéraire sans réticences de la plupart de ceux qu'il rencontre, que se situe la recherche des disciples par le jeune écrivain imbu de sa mission. Le ton de certaines lettres, comme celui de *The Crown* et de l'étude sur Hardy, montre comment s'allient dans cette quête une conviction mystique et un désir confus d'action politique plus destructrice que positive en dépit des aspirations religieuses qui l'animent.

On trouve dès cette période, en contraste déjà marqué avec le socialisme révolutionnaire traditionnel, les premières manifestations d'une idéologie réactionnaire, anti-égalitaire et anti-humani-

19. J. M. Keynes, *Two Memoirs*, 80, cité dans Nehls, 287.
20. Carswell, SP, 55 et C.L., 469.

tariste. Cependant, Lawrence ne cherche pas le pouvoir politique ; il l'affirmera au moment où il songera à l'action. Et surtout il a, en plus d'une droiteur foncière que ne doivent jamais masquer des mesquineries, une certaine aversion pour l'action soutenue et organisée, vers laquelle il sera poussé par Russell et ses amis plus qu'il ne la cherchera. Non que l'action ne le tente, mais il se sait peu doué pour elle, il recule devant la nécessité de certains contacts. Il se voit plutôt comme le précurseur dont d'autres, tel Murry, devront fonder l'église. Cependant, il songe au pouvoir, à l'action, à plusieurs reprises, en 1915 avec Russell, en 1917 d'après Cecil Gray, en 1918 lorsqu'il veut prendre langue avec les chefs syndicalistes. Ce ne sont que des velléités ; il est plus que probable qu'il a beaucoup parlé d'action, tout en reculant comme un timide et un hypersensitif devant toute décision susceptible de l'amener à faire face à un public, à s'exposer aux critiques dans le corps à corps avec une foule. Son attitude dans l'affaire du *Rainbow* est symptomatique. Cet écorché est apte à dépenser en paroles, en écrits, l'énergie nerveuse qui l'anime. Dans l'action sociale il se sent très probablement, comme naguère en amour avec Jessie, prêt à concevoir mais non à exécuter. Il est l'homme du bonheur à deux, et non de l'action à trois ou davantage.

Mais il en rêve, et il est capable de persuader. Aurait-il pu devenir, comme l'a suggéré Cecil Gray, « un Hitler britannique » ? Gray se félicite de ce qu'il ait été « un artiste réussi » et non, comme Hitler et Mussolini, « un artiste manqué » [21] : l'artiste en lui l'emporte sur l'homme d'action, et de beaucoup. Mais il exprime et développe des tendances qui, dans l'après-guerre, auront la fortune que l'on sait. Et il est significatif qu'il les ait largement assimilées, comme nous le montrons ci-après, dans la lecture entre 1912 et la fin de 1914 des *Assises du XIX^e siècle* de H.S. Chamberlain, œuvre où se mêlent, comme chez Lawrence, un mystique du sang et de la race, une violente réaction contre la démocratie humanitaire et égalitaire, et une esthétique inspirée de Gœthe et du romantisme hégélien.

Rananim

Certaines de ces idées se concentrent autour de la recherche d'une société meilleure : Lawrence a son utopie. Adolescent, il rêvait d'une imaginaire communauté d'amis ; en Italie il avait découvert dans l'exil et dans le sentiment d'avoir enfreint la loi des hommes, un « moi social » qui le tourmentait. Frieda se demandait « qu'est-ce donc que la civilisation, que ce monde créé par l'homme et que je ne comprends pas » [22], mais Lawrence se préoccupait du rôle

21. C. Gray, *Musical Chairs*, 131.
22. Not I... 66.

social de l'homme, de son activité communautaire indépendante de la femme mais en rapport avec elle. Dans les dernières semaines de 1912, il écrivait un avant-propos à *Sons and Lovers* pour expliquer et justifier sa conduite. Voué maintenant à un nouvel exil, à un refus de collaboration avec sa patrie, plus que jamais rejeté dans son isolement avec Frieda, il va tenter de sortir de cette solitude et de s'intégrer à la fois dans sa pensée, dans son être et dans le rôle social qu'il voit s'offrir à lui. Cet effort d'intégration se situe sur plusieurs plans ; le plan artistique et philosophique, qui se manifeste dans l'œuvre de 1914 à 1917 et au-delà ; sur le plan de l'action, dans ses tentatives d'influer sur l'opinion ; sur le plan de la rêverie, mais aux confins des velléités d'action, dans ce qu'il a appelé Rananim, d'un nom pris aux paroles hébraïques d'une chanson de Koteliansky.

Dans quelle mesure s'agit-il, soit d'un jeu, soit d'un projet envisagé avec un certain sérieux ? Pour Frieda, c'est un jeu inventé en 1914, à Chesham, par Katherine Mansfield, Lawrence et Murry. Mais Mrs Carswell confirme que pour Lawrence l'affaire est d'importance [23]. Dès le 2 janvier 1915, Katherine n'y voit plus qu'un passe-temps ; Lawrence cependant, le 3, affirme qu'il est sérieux : il va fonder « l'Ordre des Chevaliers de Ranamin », avec pour devise « Fier » (en français) « ou l'équivalent latin », et pour emblème « un aigle » (emblème de saint Jean), « ou un phénix argent, se levant sur un nid enflammé d'écarlate, sur fond noir », et pour oriflamme « l'étoile enflammée à dix branches, écarlate sur fond noir » [24]. Le même jour, il écrit dans le même sens à Ottoline Morrell, levant l'oriflamme de saint Jean et de la nouvelle Jérusalem. En février, Murry, après avoir joué le jeu qui « cristallise ses rêveries », se sent dépassé lorsque Lawrence « cherche à l'enrôler sous le drapeau de la révolution » [25] et la suite de son exposé prouve abondamment le malentendu total qui pèse sur ces entretiens de 1915 : il accepte Ranamin comme « une île où il n'aurait pas à avoir peur ». Pour Lawrence il s'agit au contraire d'une réforme profonde de la société. Quelle réforme ? Il ne semble pas s'en être ouvert de façon tout à fait explicite à son ami Murry, ni sans doute à d'autres. Les éléments disparates, parfois voilés d'un certain ésotérisme, d'une pensée ou d'un climat que résume l'idée de Rananim, sont épars dans l'œuvre de 1915-1916 et dans la correspondance de ce temps. L'étude sur Hardy, *The Crown, Twilight in Italy,* certains poèmes, *The Rainbow* et surtout *Women in Love,* toutes ces œuvres contiennent des éléments qui ne s'expliquent tout à fait que dans le contexte du Rananim. Il n'est pas jusqu'aux théories sur la polygamie dans *The Boy in the Bush* qui n'en contiennent des échos.

23. Ib. 79. Carswell, SP, 22.
24. Lettre à Koteliansky, n° 26, Zytaruk, 21, cf. CL., 305.
25. Murry, BTW, 33.

La genèse du projet de Rananim apparaît dans la correspondance où l'on voit cette idée dégénérer peu à peu en une simple rêverie, après quelques efforts pour la réaliser dans l'action. On peut regretter que le mot même de Rananim mette l'accent sur l'aspect irréel attribué par les proches de l'écrivain à ce rêve d'une colonie heureuse où le moi s'intègre dans une société rénovée. Pour beaucoup de ses amis, Rananim n'est qu'une aimable complaisance à l'égard de Lawrence ; pour lui, par contre, ce rêve contient pendant quelques mois la clé de son évolution, de sa recherche d'une synthèse, suivie du sentiment de la vanité de ces efforts. Plus Rananim devient un rêve lointain, plus Lawrence se rend compte avec amertume de son isolement moral et intellectuel, au point d'éprouver auprès de Murry, le disciple de son choix, le sentiment d'une trahison. On reste comme Murry dans l'incapacité de comprendre le malentendu si l'on ne pense pas Rananim à la fois dans deux registres différents, l'un superficiel, celui des conversations, l'autre profond et tenant de l'expérience mystique, celui de la création poétique et du roman lawrencien, inséparables des efforts de ce moi pour s'intégrer, se parfaire, et triompher de ses contradictions et de ses dualités.

Lawrence essaie en janvier 1915 d'intéresser son vieil ami Hopkin à son « projet favori ». Notons que le socialiste Hopkin connaît bien et reçoit chez lui Edward Carpenter, dont les conférences fabiennes ont porté notamment dès 1886, sur « le mal qu'est la civilisation, ses causes, ses remèdes » [26].

Cet ancien clergyman prêche une doctrine toute proche de ce qui sera l'essentiel de la pensée de Lawrence. Carpenter évolue dans le courant d'idées réformatrices inspiré de Whitman, de la pensée hindoue, du socialisme, de Swedenborg et de l'idée du nécessaire affranchissement de la femme et de l'amour. Lawrence se sait donc assuré chez Hopkin d'une sympathie ; sans doute a-t-il déjà naguère, à Eastwood, évoqué de telles idées avec lui comme avec Alice Dax, qui lui a fait lire les œuvres de Carpenter [27], avec Sallie Hopkin, née Potter, dont le frère, Joe Potter, est un ami intime du sage de Millthorpe.

Lawrence parle à Hopkin de réunir une « vingtaine d'âmes », de quitter l'Europe vouée à la guerre et à la crasse industrielle, pour

> fonder une petite colonie où il n'y aura pas d'argent mais une espèce de communisme en ce qui concerne les nécessités de l'existence, et un peu de vraie décence. Ce sera une colonie édifiée sur la véritable décence qui existe en chaque membre de la communauté. Une communauté fondée sur le postulat de la bonté de ses membres, et non sur celui de leur méchanceté [28].

---

26. *Civilization, its cause and cure*, 1889.
27. Jessie Chambers (conversations, 1934-1935) est la source de ce renseignement.
28. CL., 307.

Un modèle pour Rananim ?

N'y a-t-il pas là plus qu'un jeu ? Lawrence cherche-t-il une définition ? A-t-il un modèle ?

Aux Etats-Unis, dès 1724, 1745 et 1776, et surtout de 1825 jusqu'au troisième quart du XIX^e siècle, ont pullulé les communautés religieuses et socialistes, d'abord, au début du siècle, sous l'impulsion de Robert Owen, puis sous celle du fouriérisme : leurs idées, leur histoire, leurs échecs ont été exposés par Charles Nordhoff dans *The Communistic Societies of the United States* (1875) et par John H. Noyes dans *The History of American Socialisms* (1870).

Noyes a eu des démêlés avec un auteur anglais prolifique, W.H. Dixon, qui, dans les deux volumes de *New America* (1867), décrit longuement les communautés socialistes d'outre-atlantique, tandis qu'un autre gros ouvrage, *Spiritual Wives* (1868), étudie les origines germaniques et romantiques, chez Swedenborg, Gœthe et les piétistes, de l'idée du mariage spirituel, complément du mariage physique ; Dixon en suit les ramifications dans les communautés polygames américaines, de Salt Lake City à Oneida.

Mais c'est Noyes qui, à bien des égards, présente le tableau le plus complet des communautés socialistes du XIX^e siècle : il montre dans *History of American Socialisms* comment s'y rencontrent et s'y mêlent divers courants de pensée, depuis l'influence combinée des idées de Godwin, de Mary Wollstonecraft et d'Owen, puis celle de Fourier, jusqu'au transcendantalisme inspiré en partie de Swedenborg, et au spiritisme swedenborgien d'Andrew Jackson Davis ; il raconte l'histoire de New Harmony, du Brook Farm de Channing où passera Hawthorne, des communautés de Pennsylvanie, des phalanstères fouriéristes, des mouvements des Shakers, de Brocton et d'Oneida ; il analyse les causes des échecs, citant largement le *New York Tribune* de Greeley, les revues *Phalanx* et *Harbinger*. Il aboutit naturellement à l'exposé de la doctrine de son *communisme biblique*, telle qu'elle fut élaborée et appliquée dans la célèbre communauté d'Oneida, fondée par lui et sa famille.

Devant les frappantes analogies constatées entre la pensée de Noyes et certaines idées de Lawrence en 1914-1915, on est tenté de formuler une hypothèse de travail, qu'il n'est pas pour l'instant possible de vérifier mais qui mérite attention. La doctrine de Noyes est résumée dans *History of American Socialisms*. Par ailleurs, les théories religieuses et sociales du communisme chrétien d'Oneida s'accompagnaient de pratiques sexuelles particulières aux membres de la communauté, dont il n'est pas impossible que Lawrence y ait trouvé une raison de lire Noyes ; ces pratiques sont clairement et favorablement décrites par Havelock Ellis dans le sixième volume de ses *Studies in the Psychology of Sex* (1910), chapitre XI, *Art of Love*.

Si aucun témoignage extérieur ne nous permet d'affirmer avec certitude que Lawrence ait connu et lu le livre de Noyes, certains indices permettent de le penser. Deux allusions à la Communauté de Brook Farm dans *Studies in Classical American Literature* ne constituent pas des preuves concluantes, car elles pourraient avoir été écrites après 1922. Mais dans *The Symbolic Meaning* Lawrence parle de Brook Farm en termes qui suggèrent une réflexion antérieure sur les motivations psychologiques de la fondation des communautés socialistes américaines. Si Nordhoff ne parle pas de Brook Farm, Noyes en expose tout au long l'histoire et les avatars [29].

Si l'on ne peut pas exclure la possibilité d'une convergence à partir de sources communes, il est vraisemblable que, si Lawrence a lu Noyes, il l'a fait à l'automne de 1914, cette lecture renforçant des thèmes épars dans Carpenter, et communs à la littérature mystique dont il se nourrit à cette époque comme le montre son étude sur Hardy. Comme nous le verrons, la doctrine de Noyes est fort proche du courant qui aboutit en Angleterre à l'œuvre beaucoup plus nuancée et moderne de Carpenter : biblique, swedenborgienne, fouriériste, elle contient une critique du socialisme fouriériste, qu'elle juge insuffisamment préoccupé de réforme morale. Elle vise à l'organisation d'une société communiste inspirée des traditions puritaines de la nouvelle Angleterre, plus précisément celles des églises congrégationnalistes et presbytériennes dont est issu le perfectionnisme de New Haven. C'est dans la petite église familiale de Putney (Vermont) que naît le perfectionnisme orthodoxe du congrénationnaliste Noyes ; jointe au socialisme des unitariens, cette doctrine religieuse et sociale donne naissance à la Communauté perfectionniste d'Oneida en 1847, au moment même où se disperse la communauté oweniste, puis fouriériste, de Brook Farm après son avatar swedenborgien. Ce qui frappe, c'est que nulle part dans les lectures connues de Lawrence on ne trouve de système cohérent de pensée portant à la fois sur les problèmes religieux et sociaux, qui évoque d'aussi nombreux échos lawrenciens que ne le fait la doctrine du communisme biblique de Noyes, sauf la doctrine assez proche d'un Carpenter.

Sur Oneida en tant que communauté socialiste, Lawrence a pu être renseigné de bien des façons. Havelock Ellis, que Carpenter cite fréquemment, en parle longuement. H. G. Wells, que Lawrence lisait avec attention et sympathie, en trace deux brefs tableaux dans *New Worlds for Old* et dans *The Future in America*, tous deux publiés en 1906. Hilda Doolittle n'a pu manquer de lui en parler, bien qu'Aldington ne le précise pas dans la lettre à Edward Nehls où il souligne la parenté spirituelle de leurs souches respectives : le puritain anglais de la secte de Cromwell, fier de cette filiation

29. *The Symbolic Meaning*, 153, 169.

spirituelle, et la descendante d'un des pères fondateurs du Connecticut, dont la famille avait ensuite émigré à Philadelphie. Il rappelle leur commun amour des fleurs, symboles de beauté dans leur poésie : « Bien sûr qu'on retrouve derrière eux la vieille lignée nordique-teutonne-saxonne, détestant les grandes villes et follement éprise de « petites communautés » idéales. Il me fallait toujours essayer de me dérober à des projets de ce genre » [30].

Lecteur vorace en tous temps, Lawrence n'a pas eu besoin de lire *The Berean* et *Bible Communism*, les deux recueils, l'un théologique, l'autre social, des articles parus dans la *Chronique d'Oneida*, ni les deux ouvrages de W.H. Dixon. Il a pu trouver dans *The History of American Socialisms* [31] l'exposé complet de la doctrine, dont les bases non conformistes lui sont familières par son éducation religieuse. Qu'il n'en parle dans aucune lettre, et que nul de ses proches n'en fasse mention, ne prouve rien : il observe au sujet de Chamberlain un silence aussi total. L'hypothèse d'une lecture et d'une méditation de la doctrine de Noyes qui lui serait momentanément apparue comme une illumination est appuyée par le contenu de plusieurs lettres où il livre sa pensée intime sur sa « révolution » plus librement et plus complètement qu'il n'en est coutumier. Le lien supposé, jusqu'à preuve du contraire, entre Lawrence et Oneida, étant Rananim, ou « l'Ile » (qu'il ne faut pas prendre au sens propre comme le faisait Katherine Mansfield par esprit de moquerie), c'est par une définition de cette communauté qu'il faut commencer. Rananim se place sous l'égide de saint Jean l'évangéliste et s'appelle aussi (comme Salt Lake City dans le *New America* de Dixon) the *New Jerusalem*.

Après avoir écrit à Hopkin, Lawrence dévoile sa pensée dans le détail à Ottoline Morrell le 1er février 1915, après une visite de sa nouvelle amie à Greatham :

> Je veux que vous formiez le noyau d'une nouvelle communauté qui inaugurera une vie nouvelle parmi nous, une vie dans laquelle *la seule richesse sera l'intégrité des caractères.* De telle façon que chacun de nous puisse *accomplir au suprême degré sa nature propre et ses désirs profonds*, mais dans laquelle cependant *la satisfaction et la joie ultimes seront dans la plénitude de notre union de tous en un.* Soyons bons tous ensemble, au lieu de l'être seulement dans l'intimité de nos chambres, sachons que la partie intrinsèque de nous tous est la meilleure, la partie croyante, passionnée, généreuse. Nous pouvons tous nous casser le nez, mais qu'importe ? Nous pouvons rire les uns des autres, nous trouver mutuellement antipathiques, mais le bien demeure et nous le savons. Et la nouvelle communauté sera fondée sur la partie de nous qui est bonne, *reconnue comme telle et éternelle.* Notre communauté actuelle consiste, dans la mesure où elle est charpentée, en une myriade de dispositifs visant

30. Aldington, lettre à E. Nehls, dans Nehls, 569, n. 25.

31. John Humphrey Noyes, *History of American Socialisms*, 1870. Reprinted 1961 by Hillary House Publ. Ltd. New York pp. VI, 678.

à nous éviter les mécomptes dus à notre petitesse ou à celle de notre prochain... Je tiens ceci pour le devoir le plus sacré : réunir un certain nombre de personnes qui s'accorderont pour vivre selon *le meilleur* de ce qu'elles connaissent, et pour se sentir *libres* de vivre ainsi : *l'idéal, la religion doit être vécu, pratiqué, dès maintenant. Nous n'aurons plus d'églises. Nous réunirons église, foyer et atelier...* Rien ne sert de replâtrer et de retaper l'actuelle communauté. Chaque âme forte doit renoncer à son lien avec cette société, avec sa vanité et surtout sa peur, pour aller nue avec ses semblables, sans armes ni armure, sans bouclier ni lance, avec seulement ses mains nues et ses yeux ouverts. Il ne s'agit *pas de sacrifice, mais de l'accomplissement de soi-même, la chair et l'esprit ligués ensemble et non en armes l'un contre l'autre.* Et chaque homme saura *qu'il fait partie du plus grand corps,* chaque homme admettra *que son âme n'est pas suprême, même pour lui.* « Etre ou ne pas être » n'est plus la question. La question est, comment accomplir notre déclaration : « Dieu existe ». Car toute notre vie est maintenant fondée sur le postulat que Dieu n'est pas, sinon en de rares occasions.

Ayant reconnu qu'il faut aller lentement, prudemment, l'ennemi étant la volonté de puissance, le magnétisme personnel, le désir de « sauver son âme », il poursuit dans cette étonnante lettre-programme :

C'est le communisme fondé non sur la pauvreté mais sur la richesse, non sur l'humilité mais sur la fierté, non sur le sacrifice mais sur l'*accomplissement total dans la chair de tout vigoureux désir, non pas au ciel mais sur terre. Nous serons les fils de Dieu qui marchent sur la terre,* sans désir de gain ni de possession, parce que nous saurons que nous héritons de toutes choses. Nous serons des aristocrates, sages comme le serpent pour manier la multitude. Car la multitude ne nous écrasera ni ne nous attaquera, ne nous poursuivra pas de ses glapissements. Nous manierons avec adresse la multitude, cette âme famélique, et nous l'assujettirons progressivement. *Nous fonderons un ordre et nous serons tous des princes* comme les anges [32].

Voilà l'unique document connu qui expose ouvertement la pensée de Lawrence sur Rananim et l'associe à son désir de réforme sociale, sexuelle et politique. Futile et puérile si on l'envisage comme un programme de reconstruction sociale, cette pensée caractérise l'état d'esprit du Lawrence de 1915. A peu près au même moment (janvier ou début de février), il rédige un long projet de constitution de sa communauté et en confie l'étude à Campbell, qui le met de côté, l'oublie et l'égare définitivement. Il est vraisemblable qu'il aura pris pour modèle une des constitutions décrites par Noyes ou par Nordhoff. Dans une lettre sans date, mais certainement antérieure au 15 février 1915, il propose à Campbell de « former une ligue, vous et Murry et moi et peut-être (E.M.) Forster,

32. CL., 311-2. C'est nous qui soulignons, à l'exception des mots le meilleur, libres, vécu, pratique, soulignés par Lawrence.

et nos femmes, et quiconque voudra se joindre à nous, pourvu que nous soyons centrés autour d'un noyau de réalité et portés par une même impulsion » [33]. Aussitôt, il va chercher à gagner Murry à la cause qu'il a ainsi définie, et il va partiellement y réussir, sans lui dévoiler, semble-t-il, le fond intime de sa pensée. Murry reconnaît n'y avoir rien compris et s'être laissé enrôler comme disciple par besoin d'affection [34]. On trouve dans la lettre à Ottoline, qui reprend des thèmes de l'étude sur Hardy et annonce *The Crown*, des échos de Milton, de Blake et de Swedenborg, de Shelley et de Godwin, de Carpenter, etc. Mais l'ensemble, la combinaison d'idée bibliques et gnostiques et du communisme, s'éclaire par une comparaison avec la doctrine d'Oneida, que nous résumons ci-dessous aussi brièvement que possible à partir du sommaire fourni par Noyes. Il ne faut pas exclure une coïncidence, Noyes étant comme Lawrence pénétré de christianisme non-conformiste ; mais les ressemblances sont trop frappantes pour ne pas suggérer une influence directe.

La doctrine est double, religieuse et sociale. La doctrine religieuse, exprimée dans *The Berean*, interprète la Bible non pas selon l'Eglise, mais selon l'Esprit de Vérité promis par saint Jean, ch. 14, verset 26. L'homme possède une nature spirituelle, « organisation invisible aussi substantielle que son corps » ; Dieu est double : l'homme, créé par Dieu, mâle et femelle à son image, en est la preuve. Le mal procède du diable, comme le bien procède de Dieu. Toute maladie du corps et de l'esprit est d'origine diabolique. Le sacrifice du Christ a détruit la puissance du diable et a mis fin à la loi hébraïque en inaugurant la Nouvelle Alliance. Le perfectionnisme vise à faire que l'individu se conforme dès maintenant à la rectitude divine (*righteousness*) par opposition au pharisaïsme satisfait de soi (*self-righteousness*). Il faut prendre à la lettre l'affirmation que le pécheur appartient au diable. Saint Paul croit que la grâce du Christ met fin à la Loi, qui ne peut sauver l'homme du péché ; mais cette opposition à la Loi ne doit pas être confondue avec l'antinomianisme. La Seconde Naissance libère l'homme du péché, et elle a une double nature, vérité et grâce. Le Christ est revenu sur terre, comme il était prédit, avant la fin de l'âge apostolique. L'abolition de la mort se produira sur terre, comme résultat de la victoire du Christ sur le péché ; la tâche des réformateurs est d'établir la communication entre les hommes et l'Eglise primitive du Christ et des Apôtres [35].

La doctrine sociale, chez Noyes, se fonde étroitement sur cette interprétation de la Bible, émaillée de renvois à des textes bibliques qui sont ceux-là mêmes dont Lawrence s'inspira le plus volontiers. La Bible prédit que le royaume de Dieu viendra sur

33. Lettre de D.H.L. à G. Campbell (février ? 1915) dans Glenavy, *To-day we will only gossip*, 1964, p. 99.
34. Cf. infra p. 30.
35. Noyes, 617-623.

terre. Ce royaume sera administré tout comme la volonté divine l'est au ciel, où Dieu règne sur les corps, les âmes et les biens, sans interférence de la part du gouvernement des hommes. C'est à saint Paul et à l'Eglise primitive qu'ont été révélées les institutions du royaume du ciel.

Le mariage n'est pas une institution divine, et doit faire place au communisme. Au royaume de Dieu l'institution du mariage (possession exclusive d'une femme par un homme) n'existe pas : le *mariage complexe* y remplace le mariage simple. L'unité du Christ avec le Père s'exprime par les paroles : « tout ce qui est à toi est à moi ; et ce qui est à moi est à toi » [36]. Lorsque tous les croyants « seront un », et que la prière sacerdotale du Christ (saint Jean, 17, 21) sera exaucée, il existera une parfaite communauté d'intérêts. Cette communauté s'applique aux personnes, donc aux femmes, comme aux biens, ainsi que l'a reconnu saint Paul [37]. Le « nous » se substitue au « je » ; le « nôtre » au « mien » ;

> l'égoïsme est aboli par la relation évangélique avec le Christ ; le grand mystère de l'Evangile est l'union vitale avec le Christ ; la fusion du moi dans la vie ; l'extinction du pronom « je » au centre spirituel.

La grande distinction entre le chrétien et l'incroyant, entre le ciel et le monde, est que dans l'un règne l'esprit « nous », dans l'autre l'esprit « je » [38].

L'Evangile nous enjoint de nous aimer les uns les autres, non par couples, mais *en masse* [39]. De la doctrine de saint Paul, selon laquelle doit régner « la grâce sans loi », il résulte que l'homme doit aimer en toutes directions ; ce qui contredit l'interdiction d'exprimer plusieurs amours. Saint Paul [40] a dit : « Tout m'est permis, mais tout ne m'est pas utile ; tout m'est permis, mais je ne me laisserai asservir par rien. » Il place ainsi les restrictions (à l'amour), nécessaires en période de transition, sous le signe non de la loi mais de l'opportunité et des exigences de la liberté spirituelle ; toutefois, il laisse entendre que « dans l'état final » ces restrictions seront levées. L'expérience comme la loi de la nature montre que le couple ne définit pas la limite naturelle de l'amour sexuel. Suit une analyse des effets néfastes du système du mariage, cause des maladies des femmes, de la prostitution, de la masturbation et de toute forme de licence.

Le royaume de Dieu doit abolir la mort sur terre : à cette fin, il convient de restaurer les vraies relations entre les sexes. Il

---

36. Saint-Jean, 17 : 10. Le mariage complexe est justifié par saint Jean, 17 : 21.
37. 1 Cor. 7 : 29-31.
38. Noyes, 626.
39. En français dans le texte de Noyes.
40. 1 Cor. 6 : 12.

s'agit là d'une affaire dont l'importance ne le cède qu'à la réconciliation de l'homme avec Dieu. La distinction entre mâle et femelle fait de l'homme l'image de Dieu, c'est-à-dire du Père et du Fils. La relation entre mâle et femelle est la première relation sociale, et la source de toutes les autres. C'est du trouble apporté à cette relation que viennent la brouille de l'homme avec Dieu, la honte de la nudité :

> La première chose à faire, pour tenter de racheter l'homme et de réorganiser la société, est donc d'amener la réconciliation de l'homme avec Dieu ; la seconde est d'établir une vraie union des sexes... La religion est le premier centre d'intérêt, et la morale sexuelle le second, dans la grande entreprise qui établit le royaume de Dieu sur la terre [41].

Ici se place la critique de Fourier ; l'humanité est en proie à quatre maux inextricablement liés entre eux : la brouille avec Dieu ; la mésentente des sexes et la malédiction qui pèse sur la femme ; la malédiction du travail accablant qui pèse sur l'homme ; le règne de la maladie et de la mort. La voie de la rédemption conduit à s'attaquer à ces maux dans l'ordre indiqué. Fourier ne pense pas au quatrième, il remet à plusieurs siècles l'examen des problèmes religieux et sexuel, et il se borne à rectifier le système industriel. Pour Noyes,

> le système du péché, le système du mariage, le système du travail et le système de la mort ne font qu'un et doivent être abolis ensemble. La sainteté, l'amour libre, l'association dans le travail et l'immortalité constituent la chaîne de la rédemption, et doivent venir ensemble dans leur ordre vrai [42].

Les rapports entre les sexes ont deux aspects, l'un *amatif* et l'autre *propagatif*. La femme a été créée parce que Dieu a voulu que l'homme jouisse de sa société [43], pour des raisons sociales et non pour la reproduction : Eve est l'unique prochain d'Adam, qu'il doit aimer comme lui-même ; il n'est pas question de la reproduction de la race tant que dure l'innocence au jardin d'Eden. C'est après la chute que Dieu a dit à Eve : « J'augmenterai beaucoup tes souffrances *et* ta maternité » [44], d'où l'on peut conclure que « dans l'état originel la conception aurait été relativement peu fréquente ».

Noyes développe alors l'idée que les rapports sexuels *amatifs* sont « éminemment favorables à la vie », « distributeurs de vie », mais non « source de vie ». Dieu a transmis à l'homme une double vie à son image ; Adam est le canal du Père, Eve celui du Fils :

---

41. Noyes, 630.
42. Noyes, 630-631.
43. Genèse, 2 : 18.
44. Traduction fidèle du texte anglais cité par Noyes : Genèse, 3 : 16. « I will greatly multiply thy sorrow *and* thy conception. »

> L'amativité est l'agent naturel de la distribution et de l'action réciproque, de ces deux formes de vie. Dans cette position primitive des sexes (qui est leur position normale dans le Christ), chacun reflète sur l'autre l'amour de Dieu ; chacun excite et développe l'action divine dans l'autre [45].

La propagation de l'espèce figure pour Noyes au « chapitre dépenses » du budget divin et humain : elle introduit « un tiers » dans le circuit vital, elle fatigue l'homme, provoque la maladie chez l'homme et chez la femme, et alourdit le labeur de chacun d'eux. La naissance des enfants est, « de par sa nature, chère », et la multiplication des maternités n'a été imposée que comme une punition.

Il faut donc « racheter » la fonction sexuelle et restaurer les vraies relations entre les sexes, en distinguant *en pratique* entre amativité et propagation, et en « élevant le rôle *amatif* des organes sexuels à une fonction distincte et primordiale ». Ici, Noyes omet de résumer dans cet ouvrage très général son exposé de la méthode de la « continence masculine », partie essentielle de la doctrine d'Oneida [46]. Il résume en quelques lignes sa théorie de la honte sexuelle, qui n'est pas une vertu, mais procède du péché originel, donc du diable, et de l'apostasie ; conséquence de la chute, inconnue des petits enfants comme des animaux, la honte n'existait pas non plus pour Adam et Eve au temps de leur innocence.

Suit un assez long développement sur les conséquences de cette doctrine pour le socialisme, l'économie politique, les mœurs et les usages. Une association au sein de laquelle « chacun est marié à tous » devient possible ; la jalousie, liée à l'exclusivité du mariage à deux, disparaît. Le travail organisé selon les principes fouriéristes, fait librement en commun par les hommes et par les femmes, devient un jeu; il est distribué selon les forces de chacun, mais également rétribué ; il est réduit grâce à la limitation des naissances, tandis que les forces des travailleurs associés sont accrues « par la vie qui circule librement » en eux, et par une répartition de toutes les tâches grâce à laquelle les deux sexes ne sont plus séparés dans le travail : « La société vitale augmente les forces, réduit le labeur, le rend attrayant, ce qui écarte les antécédents de la mort » [47].

Ayant ainsi montré grâce à quelle organisation sociale il abolit dans sa communauté le pêché, la honte, la malédiction de la maternité qui pèse sur la femme et celle du travail qui écrase l'homme, Noyes conclut que « nous arrivons ainsi régulièrement à l'arbre de vie ».

---

45. Noyes, 632.

46. J. H. Noyes, *Male Continence*, Oneida, New York, 1872. En fait, le meilleur exposé de cette théorie se trouve dans Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. VI, ch. XI, pp. 552-554 et pp. 617-620.

47. Noyes, 636.

Mais il ajoute un « caveat » important dont nous retrouverons sinon la trace du moins l'équivalent chez le Lawrence de 1915. Les sujets de Dieu doivent prêter leur attention à son administration, c'est-à-dire à sa volonté *manifestée par les agents de son Esprit,* « ses ministres et représentants ». « Nous devons tourner nos regards vers Dieu pour avoir non seulement une constitution mais des conceptions et des avis présidentiels ; un cabinet et un corps de dirigeants ; *des objectifs et des plans nationaux ;* une direction non seulement quant aux principes à appliquer mais au moment et aux circonstances de leur application ». Aussi ceux dont la mission sera d'instaurer ici-bas le royaume de Dieu se laisseront-ils guider par « l'Esprit de Dieu et les *manifestations spécifiques de sa volonté et de sa politique,* comme furent guidés Abraham, Moïse, David, Jésus-Christ, Paul, etc. ». Ce « principe de fanatisme » exige « la communication *bona fide* avec le ciel », et élimine la maxime selon laquelle « l'âge des miracles et de l'inspiration » serait révolu ; il s'agit d'un principe biblique, « palladium du conservatisme dans l'introduction du nouvel ordre social » [48].

Est-il besoin d'insister sur les ressemblances entre cette doctrine et les passages que nous avons soulignés dans la lettre à Ottoline Morrell ? Si la partie biblico-gnostique n'y figure pas explicitement, nous la retrouverons dans des œuvres contemporaines de cette lettre, comme elle préexiste en partie dans l'*Avant-propos* de *Sons and Lovers.* Réunir « église, foyer, atelier », lutter contre l'égoïsme et le « je », affirmer le « nous », fonder le communisme sur l'accomplissement total de l'être dans la chair, créer le paradis terrestre, on perçoit le parallélisme de ces deux pensées, toutes deux issues du puritanisme anglais et de l'orthodoxie biblique. Il n'est pas jusqu'au principe de la critique mutuelle publique, appliqué à Oneida, qui ne se retrouve dans le passage où Lawrence affirme que les élus pourront « rire les uns des autres » mais bâtiront la cité sur « la partie de nous qui est bonne, reconnue telle ».

Y a-t-il filiation ? Il y a en tout cas ressemblance et coïncidence frappantes. Il n'est pas jusqu'à la doctrine de l'inspiration divine des dirigeants et du président qui ne se retrouve dans la lettre du 1er février et dans d'autres de la même époque. « Ce n'est pas moi qui compte, c'est ce qui se dit par ma bouche », écrit Lawrence à Barbara Low [49]. Et cette inspiration, cette communion avec l'Eglise primitive n'est-elle pas au nombre des raisons possibles du silence de Lawrence sur la source de sa révélation ? S'il n'est pas prouvé que Rananim doive beaucoup à Oneida, il sera fort difficile de trouver une autre source aussi complète et condensée d'inspiration qui ait pu suggérer à Lawrence, entre août 1914 et janvier

48. Noyes, 637
49. CL., 316.

1915, un système aussi structuré, inspiré des sources chrétiennes qui lui tiennent à cœur lorsqu'il écrit l'*Etude sur Hardy* et *The Crown*.

D'ailleurs ce parallélisme apparaît fortement dans d'autres lettres profondément révélatrices. Lorsqu'il parle à Cynthia Asquith de sa résurrection d'entre les morts, toute sa pensée prend la forme du symbolisme chrétien, d'une assimilation de son être à Jésus : il est devenu le Messie [50]. A Campbell, en décembre, il envoie une épître sur la résurrection et le symbolisme chrétien, qui a des résonnances proches de Noyes, complétées par le livre de Mrs Jenner dont il lui vante les mérites : « Si je n'ai pas le Père et les hiérarchies des anges, je n'ai pas le Christ, la crucifixion. » L'Eternel est entouré de la hiérarchie des chérubins et des séraphins, puis des dominations et des puissances. Au-dessous sont les principautés, les archanges, les anges, messagers et porteurs de bénédictions à l'humanité. Dieu engendre le Fils dans la chair humaine. La crucifixion libère l'âme divine, la nature divine de Dieu. L'Esprit du Père procréant la chair humaine forme le « moi », qui voudrait usurper la position du Dieu éternel. Il doit subir la crucifixion afin de pouvoir ressusciter et louer Dieu.

> Et, de l'amour mutuel du Père et du Fils, procède le Saint-Esprit, le réconciliateur, le consolateur, l'annonciation... C'est une très belle et très grande conception et, lorsqu'on s'en pénètre, elle satisfait et donne le repos.

Et il l'oppose à celle de Campbell : « Je ne crois pas à vos vérités de l'extase égoïste... Donnez-nous la résurrection après la crucifixion » [51].

Un autre écho de ce courant de pensée s'était déjà fait entendre en septembre 1914 dans une lettre à Campbell : la conception de Rananim répond à un bouillonnement d'idées où se mélangent les influences de Chamberlain, des civilisations pré-helléniques et pré-hébraïques, et celles du puritanisme et de Swedenborg où Lawrence et Noyes se rencontrent.

> La guerre ne modifie pas mes croyances ni mes visions. Je ne suis pas freudien et ne l'ai jamais été, le freudisme est une branche, intéressante, de la science médicale. Je crois que l'on ne peut aboutir à ce que vous appelez la vision, *avant d'avoir ajusté notre vie sexuelle : avant de faire féconder nos âmes par l'élément femelle. Je ne dis pas l'élément féminin : je dis bien femelle.* Parce que la vie tend à suivre deux courants, mâle et femelle, *et seule quelque influence femelle* (pas nécessairement la femme, mais très visiblement la femme) *peut féconder l'âme de l'homme pour lui donner vision ou être.* Et la vision que nous recherchons, j'ignore ce qu'elle est, *mais c'est quelque chose qui comprend crainte respectueuse et soumission, et non orgueil, égoïsme*

50. Cf. supra p. 288, note 140.
51. CL., 302-3.

sensuel et assertion... Je sais, par la sculpture égyptienne et assyrienne du British Museum, ce que nous cherchons. Nous voulons réaliser la terrible qualité *non humaine* de la vie, elle est merveilleuse. Ce ne sont pas les émotions ni les sentiments et attachements personnels qui comptent. Ils ne sont qu'expressifs, et l'expression est devenue mécanique. Derrière eux, en tout, il y a les forces terribles et inconnues de la vie, qui nous arrivent invisibles et inaperçues comme elles venaient du désert vers les Egyptiens, et qui nous poussent, nous contraignent, nous détruisent si nous ne nous soumettons pas lorsqu'elles nous emportent [52].

Une activité mentale intense sur les thèmes de la crucifixion, de la résurrection, des rapports du Père, du Fils et du Saint-Esprit, du principe mâle et du principe femelle, aboutit donc à une conception de la communauté de Rananim, toute proche de celle d'Oneida, et symbolisée par l'oriflamme de « saint Jean et de la nouvelle Jérusalem ». Lorsque ses amis parlent d'une île, au sens propre, Lawrence l'entend différemment : Ottoline et Bertrand Russell viennent le voir le 6 février pour « débattre mon idée de l'île, Rananim ; mais, disent-ils, l'île sera l'Angleterre, nous inaugurerons notre nouvelle communauté au milieu de cette vieille société, comme la graine qui tombe parmi les racines de l'arbre, son père » [53].

Les conversations avec E.M. Forster et Bertrand Russell aboutissent le 12 février à une longue lettre-programme à Russell qui, toute inspirée de la même doctrine, réitère les priorités exposées à Campbell en septembre, et élabore des conceptions sur les perversions sexuelles dues à l'égoïsme, à la crainte de la vie, au capitalisme : la liberté doit exister dans l'ordre des faits de l'existence et non pas seulement dans une pensée détachée des circonstances ; la vie économique doit être surbordonnée à la vie réelle (*the means to actual life*) ; Lawrence reconnaît que des changements s'imposent dès l'abord dans l'organisation économique, des nationalisations, la sécurité matérielle pour tous ; qu'il faut « rompre les entraves de l'argent » et du système capitaliste industriel. Mais il revient à l'essentiel de la critique du socialisme en affirmant qu'il faut surtout libérer les âmes : « La liberté de l'âme dans le corps renié n'est que vanité » [54]. Et il enchaîne sur une critique de Forster, dont la passion littéraire et abstraite pour l'humanité est vaine : « Guérissez la douleur, ne donnez pas de la poésie » (au malade qui souffre le martyre). Pourquoi Forster ne peut-il « prendre une femme et lutter jusqu'à ce qu'il trouve son être essentiel et primi-

52. Ib. 291. Ici s'affirment d'autres influences : celle de Weininger (cf. infra pp. 383 et ss), et de Carpenter, *The Intermediate Sex* et peut-être *Intermediate Types among Primitive Folk : a study of social evolution*, 1914, dont Havelock Ellis avait fait le compte rendu dans *The Occult Review*, July, 1914, pp. 30-32.

53. Ib. 314.

54. Ib. 317.

tif » ? Certains aspects de la pensée du *Rainbow* et de *Women in Love* se retrouvent dans cette lettre, la doctrine lawrencienne de 1915 sur la valeur sociale de l'amour entre les sexes, sur l'origine démoniaque des perversions sexuelles, sur les sources profondes de la honte, l'amour charnel libérateur de l'individu prisonnier de son égoïsme, et sur la priorité de cette rédemption par rapport à toute tentative de réforme qui, comme l'utopie de Platon, ne ferait que réorganiser l'inventaire des faits et des connaissances sur le plan de la vie formelle, matérielle. De tels réformateurs « savent qu'ils sont entièrement enfermés dans la coquille, la forme de l'existence ». Et Lawrence reprend la critique du fouriérisme à la Noyes :

« A présent il nous faut soit briser la coquille, la forme, tout le cadre, ou bien nous tourner vers cette activité interne consistant à faire du rangement et à dresser un inventaire avant de mourir ».

Mais ici sa pensée hésite ; il revient aux nationalisations, aux salaires, à la sécurité sociale, c'est le cadre économique qu'il veut faire éclater : « Alors, et alors seulement, nous pourrons *commencer* à vivre. Alors nous pourrons *commencer* à travailler. Alors nous pourrons examiner le mariage et l'amour et tout. Jusque-là, nous sommes enfermés dans la coquille dure, morte, imperméable » [55]. Il se fatigue, et demande à Russell de prendre patience, d'essayer de le comprendre quand son langage est obscur. En effet, l'aspect biblique, mystique de sa recherche de la libération des âmes est bien plus clair, plus cohérent, que son exposé plutôt contradictoire sur l'ordre des priorités entre la révolution morale et la révolution économique.

Cette période de février 1915 marque l'apogée et le tournant de l'idée de Rananim. C'est aussi le moment ou Lawrence achève *The Rainbow* : la pensée des lettres de septembre 1914 à mars 1915, de l'étude sur Hardy, du *Rainbow*, est relativement cohérente. Une grande période d'activité mentale intense et concentrée s'achève. Une évolution à long terme commence, en partie marquée par les déceptions et les effets de la guerre sur la vie de l'écrivain.

Lawrence n'a pas trouvé dans Noyes une doctrine à partir de laquelle il va essayer d'élaborer « sa philosophie » : celle-ci, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, procède d'autres sources, plus proches de son expérience intime. Mais, lorsqu'il rêve de fonder une communauté libre d'hommes et de femmes, il est fort probable qu'il cherche, comme le ferait tout autre, des précédents dans l'histoire des Etats-Unis, et que la pensée chrétienne et communiste de Noyes a eu son effet sur ses idées. Pourquoi n'a-t-il pas parlé de cette source lorsqu'il s'est livré, à peu près complètement entre septembre 1914 et l'été de 1915, à Campbell, à Lady Cynthia, à Lady Ottoline, à Russell, peut-être à Murry ? A tous, il a donné l'impression d'une expérience intensément vécue,

55. Ib. 320.

dont il tire des conséquences pour une organisation sociale qui leur paraît utopique ou puérile. Il se rend d'ailleurs compte qu'il emploie des termes anciens qui peuvent passer pour des clichés hypocrites [56]. Il sait que cette expérience personnelle, vraie pour lui, n'est pas forcément communicable. Lorsqu'il parle de révolution à Russell et à Ottoline, ses paroles tombent « comme des graines sur un sol dur », y sèment non la vie mais le désordre. Cela l'attriste, car il croit sincèrement à ce qu'il dit, à « ce qui se dit par sa bouche » [57].

Veut-il spontanément, devant l'incompréhension qu'il prévoit, garder à son œuvre romanesque et poétique un caractère ésotérique, que lui enlèverait partiellement la révélation d'une source ?

Si, à cette époque de sa vie, il reprend, développe, médite des thèmes qu'il a empruntés à Carpenter, à Weininger et à Chamberlain (et à ce dernier, notamment, toute une conception du symbolisme chrétien), l'idée de Rananim semble bien devoir quelque chose aux théories des communautés bibliques américaines. L'un des aspects les moins clairs de cette époque, c'est la conception qu'il se fait des relations entre les sexes dans la communauté libre. On ne trouve que des suggestions ambiguës, sur lesquelles la dernière partie de ce chapitre devra revenir.

Quelques mois plus tard, il prendra conscience des insuffisances d'une pensée associée à une orthodoxie biblique littérale et qu'il a dépassée. Au fur et à mesure que se poursuit le dialogue avec Russell, il ajuste sa pensée, sans céder sur l'essentiel, c'est-à-dire son expérience personnelle de la valeur sociale de l'amour sexuel. S'il ne transige ni sur sa conception des rôles de Dieu et du diable ni sur la recherche de l'immortalité, s'il tremble devant « l'entière irréalité des choses terribles » qu'il voit « dans tout un univers de ténèbres et d'obscures passions..., des choses qui ne sont pas encore » et qui l'ont conquis, s'il « craint d'avoir à parler à qui que ce soit » [58], il poursuit honnêtement sa recherche, à travers d'autres formes de l'expérience humaine, d'une vérité qu'il pressent. L'expérience mystique chrétienne de la création, de la chute et de la résurrection ne lui suffit pas. Il l'accepte, complète, « comme un des symboles d'une grande tentative pour formuler toute l'histoire de l'âme de l'homme », mais comme « inintelligible sauf dans son contexte entier » [59]. Il l'a comprise, mais il sait qu'il faut aller au-delà. Il lit *Early Greek Philosophy* de John Burnet, que lui a recommandé Russell, au moment où il supplie le mathématicien de le soutenir, de lui jurer fidélité [60], après

56. Ib. 303.
57. Ib. 315.
58. Ib. 330.
59. Ib. 302.
60. Ib. 330.

lui avoir vigoureusement, posément affirmé, se sentant mal compris : « mon univers est réel, c'est un univers vrai, et c'est un univers que j'ai, dans ma mesure, compris. Nul doute que vous n'en ayez un autre, également vrai, que je ne comprends pas » [61].

Il fait un effort pour le comprendre, pour allier au mysticisme chrétien qui imprègne sa « philosophie » d'autres aspects de l'expérience humaine, d'autres efforts d'interprétation de cette expérience:

> Je vais récrire toute ma philosophie. La dernière fois je suis parti du camp chrétien. Cette fois-ci je dois partir de ces premiers philosophes grecs [62]. J'ai eu tort, j'ai été beaucoup trop chrétien dans ma philosophie. Les Grecs primitifs ont éclairci mon âme. Je dois retrancher tout ce qui a trait à Dieu... Je suis débarrassé de toute ma religiosité chrétienne. C'était seulement une eau troublée. Point n'est besoin de vous en méfier [63].

Cependant, il réaffirme sa croyance dans l'Infini, l'Eternité comme point de départ de l'exposé qu'il prépare avec Russell, et sa confiance reste entière dans « le sentiment de Dieu, de l'Absolu », dans une inexplicable « connaissance de Dieu » [64].

Bientôt, à la recherche d'autres formes de l'expérience humaine du divin, il va se plonger dans *The Golden Bough,* dans *Totemism and Exogamy,* que lui a signalés le livre de Burnet ; puis, toujours sur la même lancée, dans des histoires d'Egypte, Mme Blavatsky, *The Occult Review,* et Frobenius. Son esprit en marche n'a rien à gagner à s'identifier avec Noyes et Oneida, pas plus qu'avec Chamberlain, source inavouée de tant de ses affirmations.

Si notre hypothèse de travail se vérifiait autrement que par la lumière qu'elle projette sur toute une série d'œuvres difficiles à pénétrer au niveau de l'intelligence créatrice, bien qu'empreintes souvent d'une grande beauté littéraire, on pourrait conclure que la doctrine d'Oneida a pu, pour un temps, contribuer à confirmer et soutenir l'expérience mystique de Lawrence, à étayer d'un raisonnement cohérent, réconciliant les symboles chrétiens et le besoin de réforme sociale, une pensée également préoccupée d'action réformatrice et d'intégration mystique du moi dans un univers enfin compréhensible. Lawrence n'était pas homme à absorber tout entière une telle doctrine sans chercher à la moderniser, sans la dépasser dans une synthèse désirée par son affectivité et son intelligence toujours curieuse, même et surtout s'il y a cherché dans Noyes, comme cela est possible, une solution à des problèmes intimes de sa vie amoureuse.

---

61. Ib. 324.
62. Ib. 351.
63. Ib. 352.
64. Ib. 346, 342.

Quoi qu'il en soit, Rananim, on le voit, a rempli pour Lawrence un rôle affectif et intellectuel bien plus profond que ne suggèrent ses biographes et Frieda : l'idée est au centre même de son évolution et de cette formation des idées, de cette recherche d'une philosophie exprimant tout son être, qui marque le meilleur de sa personnalité.

Rananim a aussi été pour lui un des moyens les plus sûrs de mesurer son isolement, et d'éprouver ce qu'il appelle dans *The Rainbow* « l'amertume de l'extase ». Devant l'incompréhension, il va se refermer sur sa doctrine d'amour et de rédemption, redescendre au niveau où les autres le voient, garder le meilleur de lui-même pour les romans et les poèmes où il se livre tout à fait, bien que souvent à travers un symbolisme qui confond le lecteur. Il y a désormais, pour le reste des années de guerre, deux Lawrence : le poète, le prophète qui se livre, mais secrètement ; et l'homme illuminé qui vit isolé dans un monde dont l'incompréhension le rend sauvage et parfois forcené, enfermé dans son amertume et n'en sortant le plus souvent que pour la malédiction. Rananim va, sur le plan des relations sociales, devenir un jeu auquel Lawrence fera semblant de ne croire qu'à moitié, par peur des déceptions qui s'accumulent, tant sur le plan des amitiés que sur celui des sentiments ou des désirs que lui inspirent des femmes.

J. M. Murry.

Les relations de Lawrence avec Murry ont failli devenir un des grands thèmes de l'histoire littéraire du début de ce siècle. Il faut les voir dans la perspective de ce qui précède, et des relations de Lawrence avec Russell. Il s'agit d'une amitié à éclipse, renaissant toujours autour de velléités d'action. Il y a eu de part et d'autre des affirmations tendancieuses, un désir de se justifier d'un échec cuisant pour deux amour-propre d'écrivains et de candidats à l'apostolat. Les jalousies à tiroirs de ces deux couples, aux relations complexes autant entre eux qu'avec d'autres groupes ou personnes, ont toujours risqué d'envenimer des querelles dont l'intérêt n'est plus guère que d'avoir fourni des modèles à des scènes de *Women in Love* et d'*Aaron's Rod*.

Murry s'est expliqué dans son *Journal*, dans deux ouvrages consacrés à Lawrence et dans *Between two Worlds*. Son biographe, F. A. Lea, a tout dit, ou presque : leur sympathie initiale de couples irréguliers, le sentiment qu'avaient les deux hommes d'être par leurs origines en dehors de la haute bourgeoisie et du cercle littéraire où les introduisait leur talent ; l'innocence de Murry en amour en face de l'expérience de Katherine, les inquiétudes de Lawrence pour Murry, qui culminent le jour où Katherine, ivre, sur le point de quitter son amant pour rejoindre Francis Carco, répond publi-

quement aux avances de Gertler également ivre [65], provoquant l'indignation de Lawrence et, peut-être, celle de Frieda. Toute cette histoire bien connue n'a pas à être récrite. Elle appelle cependant une interprétation.

Deux épisodes, avant 1919, en tiennent la clé. Murry abandonné par Katherine, malade, va chez Lawrence à Greatham en février 1915, pendant la grande crise mystique de Rananim. Lawrence le soigne, comme Lilly soignera Aaron [66] : imite-t-il les soins maternels au point de suivre sa mère sur le terrain de la jalousie ? Il sème le poison dans l'âme de Murry : Katherine l'a quitté, dit-il, à cause de l'amitié de Jack pour Campbell, de leurs interminables palabres sur Dostoïevsky. Campbell, lui, a dit à Lawrence combien il trouve regrettables ces « explorations intellectuelles » avec Murry. Dostoïevsky est alors une des bêtes noires de Lawrence, l'illustration parfaite du péché d'égoïsme et de « réduction » du moi. Lawrence isole ainsi Murry en faisant coup double, contre son amour et son amitié. Murry ne peut plus que tourner toute son affection vers Lawrence : « Cela », conclut-il, « est, je suppose, ce qu'il cherchait » [67].

Lawrence est alors certain d'avoir attiré Murry dans le camp de sa « révolution », alors que, depuis l'automne, il sentait en lui une résistance, déjà devinée en avril 1914 chez Campbell et Marsh [68] : Murry acceptait l'homme et l'écrivain, mais rejetait « le prophète », dont « la pensée et les écrits étaient déjà devenus incompréhensibles ». Mais il a besoin d'affection ; Lawrence lui parle de ses idées de réforme sociale et économique, mais surtout il se place sur le plan messianique et personnel à la fois : il redoute de ne pouvoir être qu'un précurseur, un saint Jean-Baptiste. Il compte sur Murry pour reprendre le flambeau, pour être le réalisateur, son successeur [69]. Murry a conscience de l'avoir traité (serait-ce un écho de Frieda ?) « comme une femme acceptant complaisamment et d'instinct les arguments et les postulats de son mari ; bien qu'y étant au fond indifférente » [70]. Lawrence, qui éprouve de la crainte à l'idée d'avoir à convaincre les hommes, semble compter sur lui pour le comprendre et l'interpréter. Murry succombe, par besoin d'amitié, à la tentation d'une acquiescence qu'il sent empreinte d'hypocrisie [71]. Il montrera, dans *Son of Woman* [72], sa totale incompréhension du mysticisme Lawrencien et de la doctrine de l'unité avec Dieu, triomphant du dualisme

65. Cf. supra pp. 283-284 et F.A. Lea, *The Life of J. M. Murry*, 42.
66. *Aaron's Rod*, 96-107.
67. Murry, *Reminiscences...*, 56. Cf. CL., 300-4.
68. Cf. CL., 269 ; Murry, *Reminiscences...*, 50.
69. Cf. CL., 321.
70. Murry, BTW, 332.
71. Id. Ib. 332-333.
72. *Son of Woman*, 100-105.

de toute créature. Il voit en Lawrence l'homme faillible, colérique, asservi, pense-t-il, à Frieda ; il ne comprend sa pensée sur la résurrection et l'amour que dans le contexte d'une expérience amoureuse et sexuelle qui lui échappe totalement ; il croit que la lutte amoureuse de Will et d'Anna dans *The Rainbow,* inspirée de celle de Lawrence et de Frieda, est donnée en exemple, alors qu'elle est pour Lawrence une illustration des nombreuses imperfections terrestres dont doit triompher l'âme vouée à la rédemption. Visionnaire inspiré ou malade aux confins de la paranoïa, Lawrence n'est pas arrivé à lui communiquer la lumière ni le souffle de cette vision mystique qui l'inspire. Le disciple se borne à dire « oui, oui », sans comprendre. Il croit que c'est Frieda qui exerce sur le travail et la pensée de Lawrence une détestable influence :

> Quand elle nous annonçait que ce qu'écrivait Lawrence était magnifique et merveilleux, nous étions consternés ; quand, en présence de Lawrence et avec son évident accord, elle disait que tel ou tel chapitre était vraiment d'elle, nous étions inquiets, et en secret nous soupirions et hochions la tête. La sexualité était-elle vraiment d'une telle importance ? Ou d'une importance de cet ordre particulier ? [73]

Leur collaboration dans *The Signature,* leur maigre effort pour donner des conférences, leur idée d'une coopérative d'édition, tout cela est la petite histoire de leurs relations. Lawrence déçu donnera en 1925, dans *Reflections on the Death of a Porcupine,* sa version tendancieuse de cette collaboration manquée [74]. La méchanceté de cette note reflète une rancœur vieille de dix ans et aggravée par l'alliance amoureuse qui s'est nouée entre Murry et Frieda en 1923.

Une autre péripétie de ce perpétuel malentendu se situe en Cornouailles, et là encore les acteurs l'ont suffisamment décrite [75] pour qu'on renvoie le lecteur à ces récits. Un seul aspect de cet épisode nous intéresse vraiment : l'état psychologique de Lawrence vis-à-vis de Murry. Après sa maladie de Porthcothan, Lawrence est évidemment dans une de ses périodes de dépression. Les Murry sont gênés par la violence de ses querelles avec Frieda, Katherine n'aime pas le sauvage pays celtique. Lawrence offre à Murry, comme il le faisait quelques mois plus tôt à Russell, sa *Blutbrüderschaft.* Il vient de lire Frazer, s'intéresse aux primitifs ; *Moby Dick* lui a révélé les sortilèges d'amitié du Polynésien Quequeg. Il semble avoir voulu procéder à quelque rite destiné à consacrer cette amitié. Quel rite, Murry n'en sait trop rien, il ne parle que de ses craintes de *public school boy* lorsque Lawrence suggère que « leurs sangs se mêlent ».

---

73. Murry, BGW, 351.

74. *Reflections...*, *Note on The Crown* ; cf. Murry, *Reminiscences*, 68, 72 ; et CL., 363, 367, 369, L. 257, 258, 259.

75. Murry, BTW, XXVIII, *Reminiscences...*, 74-81, etc.

Il voit dans l'étrange corps à corps de Birkin et de Gerald dans *Women in Love* l'image de ce que cherchait Lawrence. Si Lawrence, comme nous le pensons, a lu et médité Carpenter, il faut y voir aussi autre chose : l'expression symbolique de la libération du corps humain de toute honte de lui-même [76], le rite de l'acceptation d'eux-mêmes par les deux lutteurs, sans réserve et sans la crainte de l'homosexualité : l'épisode n'a guère de sens autrement ; d'ailleurs Murry avoue n'avoir pas compris. Dans cet état d'incompréhension il assure l'autre de son amitié, et obtient cette véhémente réponse : « Je déteste votre amitié, je la hais » [77]. Comme Gerald dans la conversation qui suit la scène de catch, il montre qu'il sort vaincu de l'épreuve de sa sincérité et de sa confiance. Il le montre encore lorsque, dans *Between two Worlds*, il essaie d'expliquer : il reste sur le plan des petitesses et des personnalités, alors que Lawrence, si ambiguë que soit son attitude, se croit sur le plan de la sainteté et de la recherche de l'arbre de vie :

> Lawrence... essayait de croire que la relation existant entre Frieda et lui était réelle et féconde : mais que sa relation avec Frieda demandait à être complétée par une nouvelle relation entre lui et moi, que j'éludais... La curieuse structure (de cette conception) est évidente. La fondation est dans la relation Lawrence-Frieda, qui est... l'ultime réalité. Cette fondation assurée, Lawrence éprouve le besoin, ou le désir, d'une autre relation, avec moi, dont Katherine est temporairement mais totalement exclue. En vertu de cette relation « mystique » avec Lawrence, je participe de cette réalité prémentale, les « forces obscures » de mon être entrent en vie grâce à cette modification de ma personnalité, j'entre à mon tour dans un rapport nouveau avec Katherine [78].

On ne fait pas mieux dans l'explication mécanistico-matérialiste d'un appel mystique au don sans réserve de sa sympathie et de sa confiance. On comprend que Lawrence, malade comme à Greatham lors de la visite de Birrell, délire dans la nuit et accuse Murry à haute voix de lui sucer le sang comme une obscène punaise ! [79]. Pour Lawrence les insectes sont le symbole des « moi » étriqués, prisonniers de leur égoïsme et incapables de se donner spontanément. Mais l'on comprend aussi la réserve de Murry devant ce qui lui semble démentiel.

Bertrand Russell, l'opposition à la guerre et la réforme sociale

Bien plus significative dans l'évolution de Lawrence est son amitié de courte durée avec Bertrand Russell. Elle commence sous le double signe d'Ottoline, qui est alors la maîtresse de Russell, et

---

76. Cf. Carpenter, *Love's Coming of Age, The Sex Passion*, 18 et ss., 115-116, etc.
77. Murry, BTW, 409, *Reminiscences...*, 79.
78. Murry, BTW, 413.
79. Id. Ib. 416.

de l'opposition à la guerre. Elle finit par la découverte de part et d'autre de l'abîme mental qui les sépare. Tous deux auront pourtant conscience d'y avoir gagné quelque chose.

Les deux hommes furent présentés l'un à l'autre par Ottoline qui, parce qu'elle les admirait tous deux, les persuada qu'ils devraient s'admirer mutuellement [80]. Ils communient dans leur hostilité à la guerre, où Russell voit une folie et un crime. Il est partisan de la neutralité anglaise qui aurait, selon lui, eu pour effet de raccourcir la guerre et d'assurer une victoire allemande dont il énumère les avantages dans *Portraits from Memory :* les forces de progrès dans l'Allemagne du Kaiser, dit-il, avaient toutes chances de réussir, et il y avait en Allemagne sous Guillaume II « plus de liberté qu'il n'y en a aujourd'hui (1956) dans n'importe quel pays sauf la Grande-Bretagne et la Scandinavie » [81]. Russell a analysé chez Lawrence une double attitude envers la guerre : il ne peut pas être patriote sans réserve parce que Frieda est Allemande ; sa haine de l'humanité est telle qu'il a tendance à penser que les deux partis en guerre sont dans le vrai, dans la mesure où ils se haïssent l'un l'autre [82]. Lawrence voit dans la guerre un mouvement vital et mystique, un gaspillage de vie qui a pour but de « prouver que nous ne sommes pas enclos dans notre préservation de nous-mêmes comme des chrysalides mourantes » ; l'homme fait la guerre parce qu'il n'*est* pas, ne sait pas *être,* parce qu'il croit que la valeur de la vie réside dans la mort [83]. Il désaprouve chez tous et ressent en lui-même « une profonde et totale satisfaction » à la pensée de la guerre. Autant dire que la pensée de Russell est dans la lignée de Condorcet et de Godwin, celle de Lawrence dans celle de Joseph de Maistre, au moins par certaines de ses manifestations, ou du Shelley de *Prometheus Unbound.* Le premier croit à la démocratie, son interlocuteur est à la recherche d'une république dont il n'a pas davantage que Platon songé à libérer les esclaves. Il ne se préoccupe au fond que du salut des âmes des élus.

Il leur faudra à peu près huit mois pour constater l'irrémédiable incompatibilité de leurs points de vue. Lawrence est flatté de faire l'objet de l'attention de ce descendant d'une grande famille, frère d'un comte, mathématicien et philosophe : le prestige de Cambridge, les titres et qualités de Russell lui en imposent et, lorsque Russell l'invite à Trinity pour y rencontrer J. M. Keynes, Lowes Dickinson, G. E. Moore, il se sent « terriblement important » et « horriblement intimidé » et demande s'il faut prendre un habit de soirée. Peu habitué aux discussions d'idées avec ses égaux, il craint de se montrer impertinent, il traite Russell avec une certaine

80. Russell, *Portraits from Memory,* 104.
81. Id. Ib. 12.
82. Id. Ib. 104.
83. *Phœnix* (*Study of Thomas Hardy*), 406.

déférence sur le plan intellectuel, sent en lui « de la tolérance ». Sans doute n'ose-t-il pas dire condescendance ? [84]. Russell aime en lui sa flamme, la conviction que l'amélioration du monde exige que l'on entreprenne une action en profondeur, il estime comme lui « qu'on ne peut pas séparer la politique de la psychologie individuelle ». Et surtout il est séduit et même dominé par son « génie imaginatif », pressent en Lawrence quand ils ne sont pas d'accord une intuition plus profonde de la nature humaine [85].

C'est dans ses lettres à Russell, essentiellement, que Lawrence esquisse une pensée politique et sociale, rudimentaire par bien des aspects, mais dont les éléments les plus psychologiquement stables se retrouvent dans *Study of Thomas Hardy*, *The Crown*, puis, avec l'apport de l'immédiat après-guerre, dans *Aaron's Rod* et *Kangaroo* et jusqu'au *Plumed Serpent*. Son analyse des problèmes économiques est celle du socialisme primitif agrémenté d'idées provenant de Ruskin et de William Morris : la machine, moyen de production sans valeur artistique, peut servir à réduire le labeur humain mais ne doit pas servir les appétits démesurés de quelques-uns [86]. Mais l'Etat est « une institution vulgaire » et la vie est « affaire d'aristocrates ». La devise de ce révolutionnaire est « Fierté, Inégalité, Hostilité » [87]. La « solution » de la question économique, nécessaire malheureusement, si l'on veut accéder à la « vie réelle », est dans une révolution : nationalisation « d'un seul coup » de toutes les industries, des communications, des terres, des spectacles et lieux de plaisir, et paiement d'un salaire à chacun, qu'il soit ou non en état de travailler, « ce qui résout en pratique toute la question économique pour le moment » [88]. En fait, l'économique ne l'intéresse pas : ce qu'il veut, c'est mettre chacun en mesure de « créer cette œuvre d'art, l'homme vivant, de réaliser cette suprême œuvre d'art, une vie d'homme » [89].

La visite à Cambridge, au moment où il se met à récrire son étude sur Thomas Hardy, qui a pris pour titre *Le Gai Savaire* (jeu de mots sur *Le Gai Savoir* et *The Gay Saver* ou *Saviour* ?) est catastrophique : ni lui ni le philosophe G. E. Moore, assis côte à côte à dîner à Trinity, ne trouvent rien à se dire ; Lawrence sort un peu de son silence après le dîner avec le mathématicien G. H. Hardy. Au petit déjeuner, dans l'appartement de Russell, Keynes le trouve morose, ne proférant que « des expressions indéfinies de désaccord irrité » [90], tandis que lui-même et Russell s'efforcent en vain

84. CL., 313, 314, 327, 328, etc. 323.
85. Russell, loc. cit. 104.
86. *Phoenix*, 426-427.
87. CL., 305, cf. supra, note 14.
88. CL., 317, 320.
89. CL., 327.
90. J. M. Keynes, *Two Memoirs*, 78.

d'animer la conversation afin de l'engager à y participer. De retour à Greatham, Lawrence confie à Frieda sa déception : « Le soir, ils ont bu du porto en marchant de long en large », dit-il, « et parlé de la situation dans les Balkans et de choses de ce genre sur lesquelles ils ne savent rien » [91]. L'atmosphère de froide intellectualité de Cambridge l'a déprimé et assombri, confiera-t-il à Russell quelques jours plus tard, non sans lui avoir d'abord affirmé ne pouvoir s'empêcher de s'intéresser beaucoup « à Dieu et au diable, surtout au diable, et à l'immortalité » [92]. Ce sont les thèmes de sa « philosophie » *Le Gai Saver.*

Il poursuivra néanmoins, parallèlement à la rédaction de cette œuvre, son entreprise de réforme politique et sociale, qui prend une tournure nettement incompatible avec les idées de Russell : il a conscience que ses raisonnements procèdent « de la connaissance de Dieu et de la vérité » [93], il prêche à Russell « l'entière séparation »d'avec le corps social ; qu'il quitte Cambridge ! Il ne reconnaît comme ses pairs que tout au plus cinq ou six hommes sur terre [94]. Ils se revoient, préparent des conférences qu'ils pensent donner ensemble à l'automne. La guerre va aboutir à un conflit entre Travail et Capital ; les chefs doivent se présenter qui empêcheront que la révolution ne dégénère comme celle de 1789. Il faut éviter que soit le Travail, soit le Capital prenne le pouvoir. S'il cède à Russell sur la religion, ce dernier doit lui céder sur la démocratie :

> Vous ne devez pas croire au « peuple ». Une classe ne vaut pas mieux qu'une autre. C'est de Sagesse ou de Vérité qu'il faut parler. Que la classe laborieuse soit une classe laborieuse. C'est la vérité. Il doit y avoir une aristocratie de ceux qui ont la sagesse, et il faut qu'il y ait un Gouvernement : un Kaiser : ni Présidents, ni démocratie [95].

Il déforme Héraclite pour y prendre son mot d'ordre : « C'est la loi, aussi, que d'obéir au conseil d'un seul » [96]. Son nouvel Etat, auquel il voudrait intéresser Shaw, le journaliste A. R. Orage, aura « un gouvernement parfait, parfaitement ordonné en toutes ses parties » avec pour but « le bien, le plus haut de l'âme, de l'individu, l'accomplissement dans l'infini, dans l'absolu » [97]. Il cherche « l'intégralité dans le mouvement, l'unanimité, l'unité dans la construction » [98].

---

91. Not I..., 76.
92. CL., 329, 330.
93. CL., 343.
94. CL., 346, 347.
95. CL., 352.
96. Burnet, *Early Greek Philosophy*, 140-1. Burnet écrit *Counsel*, Lawrence *Council.*
97. CL., 354.
98. CL., 354. Peut-être y a-t-il ici un écho de Jane Harrison, *Ancient Art and Ritual*, écrivant sur l'Unanimisme ?

Il veut tuer « la grande fausseté du subjectivisme », elle est au fond des relations de l'Etat avec l'individu. Russell proteste ; Lawrence revient à la charge : il faut reviser la loi électorale ; l'ouvrier élira ses supérieurs sur une base corporative, les autres classes, hiérarchiquement, éliront « les gouvernants supérieurs ». Ce corporatisme culmine en un seul homme : « pas de sottes républiques avec de sots présidents, mais un roi élu, quelque chose comme Jules César ». De Mary Wollstonecraft, il retient que les femmes devront participer à la vie politique : il y aura une hiérarchie féminine « avec au sommet une femme dictateur, dont l'autorité sera égale à celle de l'homme suprême ». (Il est intéressant de noter que les perfectionnistes d'Oneida appliquaient ce même principe d'une double direction, masculine et féminine.) Ce sera un tout vivant, organique : pas de contrôle démocratique, mais « une aristocratie élue » [99].

Les origines de cette vision de l'idéologie corporatiste qui mène au fascisme et au nazisme restent obscures. Elle est certes tout à fait compatible avec l'influence de l'anti-humanitarisme de Chamberlain, sans que nous puissions actuellement la rattacher à des textes précis. Est-elle dérivée du « Caveat » de J. H. Noyes dans *History of American Socialisms* ? En tout cas, Russell et Ottoline ont sans doute réagi vivement car, dès le 3 septembre, Lawrence sent en eux une « trahison » envers la vérité. « Ils disent que je ne sais pas penser » [100]. Il a violemment accusé Russell en juillet d'inexpérience de la vie et des émotions. Des difficultés entre Frieda et Ottoline, déjà survenues en février, se sont aggravées. Ottoline a envoyé Russell essayer de séparer Lawrence de Frieda [101], qui s'est demandée si elle devait s'effacer en faveur d'Ottoline pour le bien de l'Angleterre [102]. Lawrence a senti passer un froid, il se sépare « pour un temps » de Russell [103]. Puis, c'est la querelle : Russell n'est pas sincère, dit Lawrence, il exprime l'esprit de guerre, il est plein de désirs réprimés et antisociaux ; il est l'ennemi de l'humanité. « Redevenons des étrangers l'un pour l'autre » [104]. Cependant, dit Russell, « il prit plaisir à me condamner et il continua pendant plusieurs mois à m'écrire des lettres assez amicales, pour entretenir la correspondance. A la fin celle-ci s'éteignit sans drame ». Un portrait assez chargé de Russell se trouve dans *Women in Love*, tandis que Russell, grâce à sa longévité, a eu le dernier mot et a dénoncé les idées politiques de Lawrence et sa doctrine de la « conscience du sang », indépen-

99. CL., 355-6.
100. CL., 362.
101. Frieda L., M & C, 390. Cf. CL., 326.
102. Not I..., 76.
103. CL., 365.
104. CL., 366.

dante de la conscience mentale. « Ces propos, dit-il, me semblaient franchement être des sottises, et je les rejetais avec véhémence, ne sachant d'ailleurs pas alors qu'ils menaient tout droit à Auschwitz » [105]. Russell ne semble pas avoir eu connaissance de l'origine des idées de Lawrence sur le sang et la race, qui, en effet, menaient à Auschwitz. Ou bien il n'y a pas fait attention. H. S. Chamberlain était alors, en somme, un allié naturel des pacifistes anglais, puisqu'il accusait comme eux l'Angleterre d'impérialisme commercial ; et les dangers de son mysticisme raciste ne sont apparus que beaucoup plus tard.

Mais surtout Russell fut frappé par le caractère tout verbal des affirmations de Lawrence, qui « ne voulait pas vraiment améliorer le monde mais seulement se complaire à d'éloquents monologues sur sa méchanceté ».

Les relations de Lawrence avec E. M. Forster furent beaucoup plus courtes encore. Après deux visites de l'auteur de *Passage to India,* ce personnage, d'une rare discrétion dans le monde des lettres anglaises de 1915, fut choqué par la brutale franchise et les indiscrétions de Lawrence et de Frieda, et s'effaça volontairement de leur vie, non sans avoir donné prise aux propos les plus hostiles et les plus réprobateurs du grand réformateur de la nature humaine [106]. Les papotages, les jalousies et les chassés-croisés de Chesham et d'ailleurs n'étaient pas de son goût, et le mariage complexe ne l'attirait pas davantage que le mariage simple.

Dans le cas de Forster comme dans celui de Russell et de Cambridge en général, Lawrence s'est rapproché des autres opposants à la guerre, mais l'amitié n'a pas résisté à l'épreuve de l'incompatibilité des idées et des caractères. Une conception démocratique du progrès social est à la base de la réprobation de la guerre chez le libéral qu'est Russell et de l'humanisme de Forster. Comme l'ont vu Aldington, Murry et Russell, Lawrence ne réprouve pas la guerre en soi. Ses motivations sont instinctives, et il leur cherche des justifications a posteriori, non dans un raisonnement social mais sur un plan surhumain et prémental. La guerre séduit même ce sens nietzschéen de la tragédie ou du cataclysme, cette *Schadenfreude,* qu'il partage avec Frieda. Il y voit une expression de la malédiction qui pèse sur l'homme et qui ne lui paraît devoir être levée que pour quelques élus. Il est prisonnier de sa conception de la grâce divine. Si Shelley crut que le diable est le bon démiurge qui sauvera l'homme du mauvais, Lawrence n'a pas choisi entre les deux, et ne condamne nulle part la guerre dans un esprit socialement positif. Elle fait partie de l'univers dualiste qu'il s'est forgé, et il l'accepte comme une condition permanente de ce dualisme.

---

105. Russell, loc. cit. 107.
106. *Cf.* CL., 316-20, M & C, 196.

Russell a bien vu également, tout comme Forster, le caractère autoritaire et personnel de ses conceptions : dans ses rêves, Lawrence se voit en César, il n'accepte la direction d'aucun autre, il croit exprimer directement la pensée de Dieu pour le bien des hommes. Entre l'automne de 1914 et la fin de 1915, il a passé par une grande crise visionnaire, a échoué dans son effort pour relier sa vision à des modalités d'action sur les hommes. Ses amitiés masculines vont se dégrader, le chef inspiré n'inspirera plus que des saints mineurs et devra se rendre compte de son tragique isolement.

Apôtres mineurs, retour à la terre

Quelques espérances de nouvelles amitiés naissent à l'automne de 1915, au moment de la catastrophe du *Rainbow* : les recrues pour la colonie américaine des élus se succèdent pendant ces semaines d'incertitude où Lawrence s'accroche à une espérance. Le poète Robert Nichols, de retour du front, subit le charme mais ne capitule pas, conscient qu'il est de « l'obsession » de Lawrence [107] ; son ami Philip Heseltine, qui illustrera la musique anglaise sous le nom de Peter Warlock avant de mettre tristement fin à ses jours en 1930, succombe à vingt-et-un ans, est aussitôt enrôlé et cherche à obtenir pour siège de la colonie la plantation d'orangers que possède en Floride le compositeur anglais Delius. Lady Cynthia Asquith est de la partie, du moins dans l'esprit de Lawrence, avec ses enfants, même si son mari doit être abandonné à « cette vie en décomposition » qu'il n'a pas su quitter pour se joindre aux élus [108]. La colonie sera évidemment peuplée de représentants des deux sexes groupés par couples heureux, car Lawrence et Frieda s'emploient à marier Robert Nichols et Heseltine [109]. Aldous Huxley, qui lui aussi n'a que vingt-et-un ans, rencontré chez les Morrell, est aussitôt invité à partir pour Rananim [110] et accepte ; heureusement pour une amitié qui fleurira beaucoup plus tard, son adhésion n'est pas mise à l'épreuve, et il choisira lui-même sa femme, Maria Nys, une réfugiée belge habitant chez les Morrell, tandis que son frère Julian épousera la Neuchâteloise Juliette Baillot, la « mademoiselle » de Garsington Manor et la *Fräulein* de *Women in Love*.

Heseltine, enthousiasmé par *Sons and Lovers*, muni d'un certificat de son médecin le déclarant inapte au service militaire, suit les Lawrence en Cornouailles avec son ami Kouyoumdjian, le futur romancier Michael Arlen ; il se rend compte de la folie du

107. C. Asquith, R & BG, 142. C. Gray, *Peter Warlock*, 89-90, etc.
108. CL., 381.
109. C. Gray, loc. cit. 90.
110. CL., 402, L. XXIX.

projet de colonie, « impensable pour les gens prudents », mais est décidé à « faire le plongeon » dans « un tourbillon d'excitation et de dépressions alternées » [111]. Dès le 6 janvier, son enthousiasme est refroidi : Lawrence est pour lui un très grand artiste, mais « dur et autocratique dans ses opinions et ses conceptions » [112]. Ses lettres à Delius sont pleines des images et des symboles de *Study of Thomas Hardy* et *The Crown*, malgré une réserve sur l'aspect « métaphysique » de Lawrence. Il envisage cependant de fonder une maison d'édition, *The Rainbow Books and Music*, spécialisée dans la vente par souscription, dont une des premières publications sera « l'œuvre philosophique de M. Lawrence, *Goats and Compasses* » [113].

Lawrence présente Heseltine à Ottoline, le trouve « invertébré » et se propose de le « raffermir ». Les affaires amoureuses de son jeune ami le préoccupent, et il s'y immisce avec une rare indiscrétion dans ses lettres à Ottoline ; les potins de celle-ci et de Frieda s'en mêlent, ainsi que les jalousies des Murry qui se sentent lésés par l'irruption de Heseltine dans le projet d'éditions en coopérative [114], Heseltine, après un bref séjour à Higher Tregerthen, aboutit à cette conclusion : « Lawrence est un magnifique artiste et un penseur doué de concentration, bien qu'horriblement tordu. Mais toute relation personnelle avec lui est impossible ; il agit comme un poison subtil et mortel. » Lorsqu'il s'explique avec Lawrence sur les raisons de sa rupture, il n'obtient pour réponse que cette phrase : « Je vous prie de ne pas parler de moi à Londres. » [115]. Ces raisons paraissent avoir été liées aux relations de Heseltine avec Minnie Channing qui partage, avec Dora Carrington, l'honneur douteux d'être l'original de la « Minette » de *Women in Love* [116]. Heseltine part pour l'Irlande, épouse Minnie Channing, et reviendra à Zennor en 1917 ; il y aura encore quelques entretiens avec Lawrence.

La querelle avec Murry à Zennor se situe juste après la première rupture avec Heseltine, avec qui Lawrence avait proposé aux Murry de cohabiter. Le seul disciple qui reste alors à Lawrence en Cornouailles est Cecil Gray, dont la biographie de Peter Warlock montre à quel point il partage le jugement définitif de son ami sur l'écrivain. Lawrence sera son obligé à Londres, après son expulsion de Zennor. Leurs relations seront amicales d'abord, plus nuancées en 1917 et 1918, lorsque Gray fait évidemment cause commune

111. C. Gray, loc. cit. 108.
112. Id. Ib. 109.
113. Id. Ib. 112.
114. CL., 416 et 55.
115. C. Gray, loc. cit., 119.
116. Cf. CL., 414, 427, etc. Selon les *Diaries* de Lady Cynthia Asquith, pp. 415 et suiv., il s'agirait de *Women in Love*.

avec Frieda contre Lawrence [117]. La vie de Gray est alors intensément mêlée à celle des Aldington, et le chassé-croisé des relations complexes entre lui et Frieda, Lawrence et H. D., celle-ci et son mari, Aldington et Dorothy Yorke, apparaît en filigrane dans les lettres publiées. Il n'est pas surprenant que Gray et Hilda Aldington figurent soudain (octobre 1917) dans les effectifs sans cesse renouvelés de Rananim. Musicien et musicographe, Gray (1895-1951) sera l'un des témoins les plus objectifs de la vie de Lawrence en Cornouailles et ne sera jamais profondément influencé par la personnalité tourmentée de celui qu'il a appelé « le saint Antoine cornouaillais », et dont il a jugé avec une extrême sévérité l'incapacité à se faire ou à conserver des amitiés.

Gray est le voisin des Lawrence au moment de l'amitié du romancier pour le jeune paysan cornouaillais, William Henry Hocking, épisode dont il est bien possible que la version donnée par Lawrence dans *Kangaroo* soit la bonne. Pourquoi Lawrence a-t-il donné au jeune paysan ce nom phallique de John Thomas, alors que, selon son propre récit, il retrouvait simplement chez les Hocking l'atmosphère de Hagg's Farm et aimait les travaux de la ferme dans le paysage celtique sauvage et primitif ? « Somers aimait ces gens. Il aimait la sensibilité de leur intelligence. Ils n'avaient pas d'instruction. Mais ils possédaient une curosité sans fin au sujet de l'univers, et portaient un intérêt illimité à ce qui était juste » [118]. Lawrence donne des leçons de français à Stanley Hocking, passe ses journées, ses soirées auprès des fermiers, à parler avec William Henry en faisant les foins ou la moisson, vêtu comme un paysan, laissant seule Frieda qui ne peut se mettre à l'unisson de ces êtres rustiques, leur fait sentir qu'elle est au-dessus d'eux alors que lui se met sans peine à leur niveau. Un jour, William Henry lui déclare : « Vous devenez de jour en jour plus semblable à nous autres, M. Lawrence » [119].

Pour un Murry, un Aldington, une Frieda von Richthofen, qui n'ont jamais travaillé avec des paysans, cette période de la vie de Lawrence est incompréhensible. Ils y voient une volonté de s'avilir, une sorte de masochisme, une recherche mystique d'une fraternité prémentale [120]. Frieda y perçoit la fascination des « natures celtiques » des Hocking, à un moment où Lawrence réagissait contre « le petit peu d'allemand » en elle. Multiples sont les causes de cette « régression » de l'écrivain vers des simples, qui lui rappellent sa jeunesse. Blessé par l'aliénation sociale, par la faillite des amitiés, conscient de la vanité de ses tentatives de réforme sociale et morale, il se réfugie dans les travaux des champs

117. Cf. CL., 529, 531, 539, 545, 549.
118. *Kangaroo*, 265.
119. Emission de la B.B.C., novembre 1953, dans Nehls, 365.
120. Aldington, PGB, 196 ; Not I..., 81 « the bit of German in me ».

et le contact d'esprits naïfs et justes, au moment précis où la pauvreté et le rationnement l'amènent littéralement à cultiver son jardin et à demander à Koteliansky la brochure de la maison Sutton, *Culture of Profitable Vegetables in small Gardens*. Il paraît sage de ne pas dramatiser l'épisode de l'amitié de William Henry. Lawrence a démenti à Catherine Carswell toute suggestion de pédérastie. Le vrai drame est dans le désespoir farouche d'un homme qui, dans ses moments les plus lucides, peut écrire : « Je me demande si je suis vraiment fou ? » [121], qui est arrivé à la conclusion qu'il avait tort de vouloir fonder une colonie avec d'autres, qu'il faut savoir être seul [122], mais qui écrit à ses amis les plus belles descriptions de la nature sauvage qui l'entoure, et leur dit avec enthousiasme comment ses légumes poussent en belles lignes vertes [123].

Les fidèles : Gertler, Koteliansky

Cette cascade d'amitiés et de brouilles réduit Lawrence en 1918-1919 à un état d'isolement croissant. Tous ses enthousiasmes pour de nouveaux disciples font place l'un après l'autre à la désillusion de son côté, à une prudente froideur de la part de ceux qui se sont trop approchés de lui. Il n'est pas jusqu'à Richard Aldington qui ne soit froissé par des remarques gratuites, désobligeantes [124] dans des lettres à Cecil Gray au moment où H. D. est chez Gray à Bosigran [125]. Il semble vouloir s'isoler, se retrancher du monde ; lorsqu'il écrit à quelqu'un à propos de ses projets, il lui demande de n'en faire mention à personne, comme s'il redoutait que l'on parle de lui [126]. Les projets de communauté bienheureuse prennent tournure d'incantation, de litanie. Seul en change le personnel, et même il en exclut parfois « les autres ». « Je suis prêt à abandonner les gens tout à fait ; ils sont ce qu'ils sont, pourquoi seraient-ils comme je veux qu'ils soient ? », écrit-il à Koteliansky en janvier 1916 [127]. Ranamin était bien, « oui, hormis les gens », dira-t-il en novembre à Catherine Carswell : « On a tort de chercher des adhérents. Il faut être seul » [128]. Les « républiques » sont les « poussins imaginaires d'un œuf couvi ». Il ne cherche plus le changement rédempteur chez les hommes, mais dans le sol, le ciel, d'où peut naître un nouvel

121. Carswell, SP, 89, L. 408.
122. CL., 482, lettre à Koteliansky.
123. L. 408.
124. Cf. CL., 539, 550 ; Aldington, PGB, 199, 202.
125. H.D., *Bid me to Live*, 143-169.
126. CL., 447.
127. Ib. 409-10.
128. Ib. 482.

esprit [129]. Il croit au paradis et aux êtres paradisiaques. Mais pas à la « crotte » humaine [130].

L'espoir renaît parfoit en 1917-1918 avec de nouvelles relations ou le renouveau d'anciennes amitiés : le personnel de Rananim change d'un mois à l'autre : le Dr et Mme Eder, Cecil Gray, Hilda Aldington, Dorothy York [131], Koteliansky, William Henry Hocking, Catherine Carswell et son mari [132], puis Campbell, son ami Shearman, Gertler [133]. De l'idée d'une colonie pouvant devenir un Etat, Lawrence en vient de plus en plus à celle d'une île du Pacifique, d'un petit groupe d'amis en vacances en Italie ou ailleurs. Puis c'est l'évasion pure et simple, seul avec Frieda, ou même sans elle : « J'ai appris à être asocial, entièrement. » « Je veux partir, quitter l'Angleterre, l'Europe... » [134].

Pendant ces dernières années de la guerre, deux amis lui restent fidèles : Gertler et Koteliansky, le peintre juif d'origine austro-polonaise, fils de petits artisans de l'East End, et le traducteur juif russe qui, réfugié politique, vit modestement à Londres des ressources que lui fournit son talent de traducteur. Tous deux sont à bien des égards des marginaux, des égarés dans cette société anglaise de la Grande Guerre. Tous deux ont des personnalités marquées et attachantes. Tous deux sauront conserver à Lawrence leur amitié malgré ses humeurs et des propos dont d'autres auraient pu vivement s'offenser.

Gertler, fils cadet d'un fourreur israélite devenu aubergiste à Przemysl, lui-même né à Londres en 1891 au cours d'une première migration de sa famille, y reviendra vers l'âge de cinq ans. Il y vit dans la pauvreté du Shoreditch des premières années du siècle et, grâce à l'aide de Sir William Rothenstein, alors qu'il est apprenti dans une usine de peinture sur verre, il entre à la *Slade School of Art* et devient un des peintres marquants de sa génération, le protégé de Rothenstein, puis d'Edward Marsh. Il ne sortira jamais vraiment de la pauvreté ; tuberculeux, il fera après la guerre plusieurs séjours en sanatorium, essaiera de se suicider, et parviendra à mettre fin à ses jours en 1939. Son amour pour Dora Carrington, amie de Dorothy Brett, étudiante à la Slade, issue d'un milieu bourgeois, marquera à jamais son existence et lui fera sentir durement ses origines populaires et israélites ; il souffrira de l'amour de Dora Carrington pour Lytton Strachey et de son mariage avec Ralph Partridge, de son suicide après la mort de

---

129. Ib. 518.
130. Ib. 524.
131. Américaine qui fut longtemps, après 1917, l'amie de R. Aldington ; elle est l'Arabella des lettres de Lawrence, la Bella de *Bid me to Live* de H. D., la Josephine Ford d'*Aaron's Rod*.
132. CL., 530, 531.
133. Ib. 543.
134. Ib. 525, 571, 27.XII.18.

Lytton Strachey. Gertler, dans cette génération, reste un inadapté, un tourmenté, qui oublie souvent dans la boisson et la débauche ses doutes et ses humiliations. Comme Lawrence, il tire le diable par la queue, il est l'obligé des mécènes et des marchands de tableaux, de sa famille aussi, petites gens qui lui prêtent de l'argent alors qu'il se sent de plus en plus étranger à eux et attiré par la bourgeoisie intellectuelle et l'aristocratie britannique. Sa destinée est somme toute plus tragique, plus triste que celle de Lawrence, qui sentira toujours en lui un être de son espèce, même lorsqu'il l'analyse sans égards ou se sert de lui comme modèle pour le Lörke de *Women in Love*.

Gertler est depuis mai 1914 un familier d'Ottoline Morrell et évolue dans le même monde que Lawrence, sans l'arrogance et le messianisme de l'écrivain. Il reste timide, réservé, jamais sûr de lui, même lorsqu'il produit ses meilleures toiles, toujours prêt à renouveler un art intelligent et sentimental à la fois, tantôt romantique, tantôt résolument, durement post-expressionniste, qui exprime les contradictions et les conflits intimes de son être.

Dans l'ensemble, Lawrence gardera toujours pour lui un vieux fonds d'amitié. Peut-être Gertler est-il de ceux qui l'ont sinon lancé, du moins poussé dans sa recherche d'un art prémental, notamment égyptien et africain. Parmi ses amis, n'est-ce pas lui qui, dès 1912, guidé par Jacob Epstein, a découvert au British Museum l'art égyptien et a conclu que c'était « de beaucoup le plus grand de tous » et que « nous autres modernes ne sommes que des fourmis en comparaison. Des fourmis » [135].

Deux ans plus tard, Lawrence, qui le voit alors très souvent à Chesham, fera écho à cette pensée, après une visite au British Museum, peut-être en compagnie du peintre [136]. Il se peut que son tableau *La création d'Eve* (1914), où s'associent des souvenirs de Blake et le visage du Rabbin d'une autre toile de la même année, ne soit pas étranger aux préoccupations gnostiques du Lawrence de ce temps, ni à l'effort de Will Brangwen dans *The Rainbow* pour sculpter une naissance d'Eve. En 1916, la toile de Gertler *Merry-Go-Round*, carrousel de soldats, de marins et de femmes emportés dans une ronde folle, frappe vivement l'imagination de Lawrence ; il le trouve « grand et vrai », « horrible et terrifiant » dans son « obscénité terrible et déchirante » qui lui rappelle Pompéi. Il y voit la seule forme d'art possible, une « réelle et ultime révélation » et déclare au peintre que le voilà « tout absorbé dans le processus violent et macabre de décomposition intérieure ». Ce tableau est pour lui le cri de mort de la race juive, vouée à proférer « le grand et définitif cri de mort de notre époque : les chrétiens ne sont pas suffisamment réduits... Il fallait un Juif

135. Gertler, *Selected Letters*, 43.
136. Cf. CL., 291 et supra p. 337, note 52.

pour peindre cette toile »[137]. Lawrence a-t-il vu la première sculpture de Gertler, inspirée de l'art primitif africain, *The Acrobats* (1917) ? Gertler y travaille en septembre 1916, au moment où Frieda vient à Londres[138] et lui rend visite dans son studio. Koteliansky décrit à son ami cette œuvre qui, si elle n'a pas eu d'influence sur *Women in Love*, se situe dans le même mouvement d'intérêt porté à l'art des primitifs, que l'on constate également chez Heseltine[139]. Autant ou plus qu'une influence, l'art de Gertler est donc le témoin d'une convergence, d'une communauté d'intérêts, d'une évolution de l'art qui fait suite à l'impressionnisme chez les peintres, au symbolisme chez les écrivains. A cet égard, l'amitié de Gertler est significative et importante, et contribue à ouvrir Lawrence aux courants de son temps. Sur le plan social, Lawrence et Gertler sont tous deux en marge de Bloomsbury, de cette bourgeoisie opulente et intellectuellement satisfaite malgré ses inquiétudes, devant laquelle leurs attitudes d'enfants du peuple, culturellement et socialement assimilables, restent équivoques et marquées d'une permanente dualité.

Koteliansky est un des êtres les plus doués pour l'amitié dans le milieu de Lawrence : la toile de Gertler[140], son portrait par Leonard Woolf[141], celui de *Kangaroo*, du leader australien Benjamin Cooley nous montrent un homme grand et fort, « remarquable et formidable », un Juif du type physique de Trotsky, dit Leonard Woolf, le regard intense et résigné, désespéré, derrière un épais lorgnon ; sa poignée de main fait penser à celle du Commandeur ; le charme de son sourire illumine de bonté son visage laid et lourd. Né en 1882 dans un ghetto villageois de l'Ukraine, Koteliansky fait comprendre à Leonard Woolf ce que pouvait être un prophète d'Israël il y a trois mille ans ; capable d'aimer à jamais ceux qu'il considère comme « de vraies personnes », il sait condamner et réprouver sans ambages les tricheurs et les méchants.

Venu à Londres quelques années avant 1914, boursier de l'université de Kiev, il devient traducteur au *Russian Law Bureau*, et gagne sa vie en traduisant Tolstoï, Tchékov, Gorki, Ivan Bounine, Dostoïevsky, etc. Pendant toutes ces années de guerre, et jusqu'à la mort de Lawrence, « Kot » reste l'ami fidèle, désintéressé, se privant pour aider Lawrence, résolument hostile à Frieda dont il pense qu'elle l'use et le dévore[142] et dont il souhaite ardemment la disparition. Lawrence lui fera connaître les Murry ; il appréciera Katherine autant qu'il méprise John ; il devient l'ami intime de Gertler et de Leonard Woolf.

---

137. CL., 477. Voir planche nº 12.
138. Gertler, *Selected Letters*, 127, 133.
139. C. Gray, *Peter Warlock*, 117, etc.
140. Gertler, *Selected Letters*, face à la page 144.
141. L. Woolf, *Beginning again*, 247-253.
142. Gertler, loc. cit. 161-162.

L'amitié sans ombres de Kot figure du côté positif du bilan des relations humaines de Lawrence : peut-être parce qu'aucune femme n'y est mêlée, et que Kot a toujours su prendre l'offensive à l'égard de Frieda ; dès 1915, elle reconnaît que « L. vous aimerait davantage si je n'étais pas là », et elle reste sur une position défensive envers lui [143], mais se tourne vers lui lorsque Lawrence a besoin d'aide. Kot dactylographie ou fait taper les manuscrits, achète ou emprunte les livres, trouve le tailleur ou l'imprimeur juif pas cher et, pendant cinq ans, est l'ami serviable et inlassable. Sur le plan littéraire, il a été le grand initiateur de Lawrence à la littérature russe, qu'il voit sans doute de façon plus objective qu'un Murry et sans les véhéments enthousiasmes de celui-ci. On devine au ton de certaines lettres leurs cordiales discussions, ce dialogue constant de deux amis, pendant les séjours de Lawrence à Londres, et dans ce milieu littéraire bavard et querelleur la présence de Koteliansky semble apporter un certain calme et une certaine dignité. Mais on y sent aussi toujours, comme avec Gertler, une légère condescendance de la part du fils du mineur, dont l'insistance sur leurs origines juives se nuance d'un nationalisme qui s'exprimera ouvertement à plusieurs occasions. Kot et Gertler restent pour Lawrence, dans l'antichambre de l'aristocratie qu'il révère, des clients juste un degré au-dessous de lui. Cela n'enlève rien de sa force au jugement de Koteliansky, cité par Douglas Goldring : « Si vous ne voulez pas perdre l'amitié de Lawrence, prenez soin de ne jamais lui laisser supposer que vous faites quoi que ce soit pour lui » [144].

Les amitiés féminines.

Entouré de femmes dès son adolescence, Lawrence le sera toute sa vie, sauf pendant l'exil italien avec Frieda ; s'il se brouille avec quelques-unes, cela est beaucoup moins patent qu'avec les hommes. Seule Ottoline Morrell se séparera définitivement de lui pendant cette période de sa vie, et elle se laissera attendrir en 1928. On a vu comment Katherine Mansfield est toujours prête à revoir Lawrence et à se laisser prendre à son charme.

Que demande-t-il aux femmes ? Catherine Carswell a apporté un témoignage indubitable de son farouche puritanisme, de sa pruderie trop véhémente pour être tout à fait convaincante. Elle souligne chez lui comme un trait « ouvrier » sa désapprobation de tout ce qui pouvait passer pour indécent. En Cornouailles, elle vient de sa chambre chercher un livre oublié, vêtue d'un jupon descendant aux chevilles et d'une chemise de laine à manches

143. M & C, 195 et 55.
144. D. Goldring, *Life Interests*, cité par Nehls, 492.

longues, et se fait reprocher par Lawrence de se montrer en sous-vêtements !

Plus révélatrice encore est la confession à peine romancée de Hilda Doolittle, dans son *Bid me to Live*. Lorsqu'elle offre un logis aux Lawrence à leur retour de Cornouailles, en octobre 1917, « Arabella » (Dorothy Yorke), qui habite au-dessus, descend chez H. D., et Lawrence couche seul dans la chambre d'Arabella, les trois femmes dans celle de H. D. La poétesse vient d'échanger avec le poète des lettres « enflammées » où se manifeste une vive sympathie réciproque ; Frieda encourage ces sentiments : « Cela me laissera libre pour Vanio » (c'est-à-dire Gray). « Notre amour est écrit avec du sang, pour toute l'éternité », dit Lawrence à Hilda. Laissée seule avec lui, elle sent son regard qui pèse sur elle ; elle s'approche, met une main sur sa manche. Il tressaille, se replie sur lui-même comme un animal blessé. Elle ne saura jamais la cause de cette réaction : répugnance physique, ou prescience de la part de Lawrence de l'arrivée presque immédiate de Frieda ? Mais elle voit soudain en lui un chèvre-pied, « attaché au poteau totémique » de Frieda, faisant tout autour de petites excursions, broutant les fleurs et l'herbe du pré, assuré dans la fermeté inébranlable de Frieda, et changeant de prairie de temps en temps avec son poteau ! Les lettres d'amour enflammées n'ont été pour lui qu'un jeu de l'esprit [145].

Lawrence, l'ayant ainsi stimulée et déçue, semble se faire un trouble plaisir de la pousser vers Gray. Dans *Bid me to Live*, le jeu des souvenirs s'entrecoupant en monologue intérieur, la pudeur voulue de la confession, ne parviennent pas à masquer entièrement l'effet dévastateur de cette reculade du poète devant l'amour d'une femme belle et talentueuse, désemparée par l'infidélité d'Aldington avec Arabella. Hilda Doolittle a mesuré, comme autrefois Jessie Chambers, l'abîme qui sépare chez Lawrence l'idée de l'amour et les actes amoureux.

Mais cet abîme étant, l'idée est constamment présente : Lawrence, avec ou sans Frieda, pense et rêve la vie amoureuse des autres, s'érige en confesseur, en « révélateur » des natures profondes, en marieur. Il ne ménage pas ses conseils à Catherine Carswell, aux Murry, à Cynthia Asquith, sur leur vie conjugale et psychologique. Ivy Low est-elle sur le point d'épouser Maxime Litvinov, qu'il dicte à Catherine Carswell pour elle sa conduite conjugale : « C'est une erreur de sa part que d'avoir des enfants (*ne le lui dites pas*). Pour elle, c'est se cramponner au passé, aux origines lointaines, à la recherche de l'accomplissement. Et l'accomplissement *n'est pas* dans le passé. Réjouissez-vous de n'avoir pas

145. H.D., *Bid me to live*, pp. 75-90.

d'enfants. Ils sont un obstacle aujourd'hui. Il y a assez d'enfants et pas d'espoir » [146].

Il joue de son charme, délibérément, devant une femme quelle qu'elle soit : la propriétaire de H. D. est inquiète parce que Frieda est Allemande. Lawrence lui lance au bon moment un compliment sur son collier de verroterie de Venise : « *That fetched her* », dit-il, « cela l'a empaumée ». Et H. D. comprend : « Il « empaumait » les gens, alors ? Aucun poisson n'était donc trop petit pour son filet ? ». Et elle se sent soudain repoussée par son masque de satyre, « la flamme de la barbe rousse, agressive, symbole de corne, corne d'abondance. La bouche montrait des dents qui n'étaient remarquables ni par la symétrie ni par son absence, des dents pour déchirer, pour dévorer... » [147].

Pour une Hilda Doolittle, son égale sur le plan de la création poétique, « belle, sans peur, une des poétesses dont la poésie lui inspirait crainte et émerveillement » [148], combien n'ont vu que le charme ? Esther Andrews, la journaliste américaine, Dorothy Yorke (l' « Arabella » de la correspondance) sont du menu fretin dans son filet. Catherine Carswell, forte de son mariage, a su garder auprès de Lawrence et de Frieda indépendance et amitié, bien qu'elle ait constaté que « le mariage avec Frieda avait inévitablement créé un bourbier autour des chemins de l'amitié » [149].

Une Barbara Low, femme médecin, psychanalyste, en impose à Lawrence. Elle a certainement subi son charme, mais avec quelque détachement scientifique. Aussi Lawrence a-t-il à son égard une position ambiguë, ainsi que Frieda. Il se sert d'elle, surtout en 1916 et 1918, comme source de renseignements et de lectures ; il n'en dit pas trop de mal ; elle l'irrite par ses questions, ses recherches de précision dans la pensée [150] ; à Katherine Mansfield il parle d'elle comme de « cette pie juive » qui « jacasse » [151]. Une Dollie Radford, poétesse mineure, est pour lui taillable et corvéable à merci, et c'est tout juste s'il ne l'insulte pas pour lui avoir prêté sa maison de Londres et celle du Berkshire. Il parlera d'elle en termes mesquins dans *Kangaroo* [152] sous le nom de Hattie Redburn, avec une ingratitude moins flagrante mais non moins saisissante que celle qu'il a montrée à Viola Meynell.

Ottoline Morrell est un cas à part : elle l'impressionne triplement : par ses origines aristocratiques, par sa personnalité et par le fait qu'elle connaît son pays natal. Si Frieda la baronne n'avait pas pris les devants, voilà l'une de celles qui pourraient réaliser le

146. CL., 468.
147. *Bid me to live*, 84.
148. *Kangaroo*, 279.
149. Carswell, SP, 37-38.
150. Cf. CL., 331.
151. Ib. 367.
152. *Kangaroo*, 278.

rêve maternel de voir Lawrence épouser une grande dame ! Ce mimétisme qui trahit le désir de plaire se manifeste dès l'abord : il se sent aristocrate avec cette sœur d'un duc, démocrate en politique avec cette femme d'un député libéral de gauche [153] ! Reproche-t-il à Frieda de lui barrer la route du succès par la femme ? Elle ira jusqu'à se demander si elle ne devrait pas céder la place à Ottoline [154]. Elle causera en tout cas des froids et des brouilles avant la querelle définitive de fin 1916 [155]. De façon caractéristique, Lawrence distingue presque immédiatement entre Ottoline et son milieu ; dans l'enthousiasme de février 1915, il est séduit par l'idée d' « une habitation monastique » sur les terres de Garsington donnée par celle qui va être « le noyau d'une nouvelle communauté » [156], et bientôt il suit sa tactique familière qui est de séparer d'autrui le disciple pour le dominer, l'avoir tout à lui :

> Pourquoi n'avez-vous pas la fierté de votre propre moi intrinsèque ? Pourquoi faut-il que vous touchiez à l'idée d'être une femme physique ordinaire, épouse, mère, maîtresse ? Essentiellement, vous n'êtes aucune de ces choses-là. Essentiellement, vous appartenez à un type spécial, une race spéciale de femmes : comme Cassandre en Grèce et comme quelques-unes des grandes saintes. Elles furent les grands *media* de la vérité, de la vérité la plus profonde : par elle, comme par Cassandre, la vérité est venue, comme à travers une fissure, des tréfonds et des ténèbres enflammées qui s'étendent hors de la profondeur du temps. Il faut que ce type grandiose se réaffirme sur la face de la terre. Ce n'est pas la dame des *salons* et le bas bleu, ce n'est pas le critique, le juge, mais la prêtresse, le médium, la prophétesse.

Il la compare à la Cassandre d'Eschyle et d'Homère, et conclut :

> Ce n'est pas à votre cerveau qu'il faut vous fier, ni à votre volonté, mais à cette faculté fondamentale et pathétique de recevoir les ondes cachées qui viennent des profondeurs de la vie, et de les transférer au monde qui n'y est pas réceptif. C'est quelque chose qui se passe au-dessous de la conscience et de la portée de la volonté ; quelque chose qui n'est pas reconnu, qui est frustré et détruit [157].

Il écrit cette lettre en pleine crise mystique de février-mars 1915 : dans quelle mesure est-il sincère ? Il est concevable qu'il se

---

153. CL., 305, cf. supra p. 317, note 14.
154. Not I..., 76.
155. M & C, 390 ; CL., 365, 417, etc.
156. CL., 311, 315, 321, 325.
157. Ib. 326. Lorsqu'il écrit ces lignes, en pleine crise mystique et dans l'espoir de fonder Rananim, Lawrence a probablement lu, sinon *Intermediate Types among Primitive Folk* de Carpenter, 1914, au moins le compte rendu de ce livre par Havelock Ellis dans *The Occult Review*, juillet 1914. On ne peut s'empêcher de comparer le rôle qu'il attribue à Ottoline dans Rananim, celui d'une sorte de Ménade, de prophétesse, avec celui de Mary Cragin auprès de Noyes à Oneida. La « dictatrice » de Lawrence dans sa communauté idéale devait-elle être Ottoline ? Cette lettre tend à le faire supposer.

joue à lui-même un peu la comédie de l'expérience mystique. Ses autres lettres des mêmes jours sont parfaitement normales ; il y parle d'affaires quotidiennes ; mais l'exaltation mystique n'exclut nullement chez lui les considérations pratiques d'une vie d'écrivain. Sans doute la grande dame n'encourage-t-elle pas les échanges à ce niveau, car bientôt les lettres deviennent plus terre-à-terre. Mais sans doute aussi faut-il voir dans cette lettre, comme dans celles à H. D. de 1917 (que l'on ne connaît encore que par son *Bid me to Live*), le type même de ses tentatives de séduction des esprits féminins.

L'amitié de Lawrence et d'Ottoline durera, avec des heurts et des froissements, jusqu'à ce qu'elle y mette fin, outragée par le portrait d'elle-même sous le nom d'Hermione Roddice, dans *Women in Love* qu'elle lira en manuscrit, et dont elle s'efforcera, avec succès jusqu'en 1920, d'empêcher la publication. Lady Ottoline, dans la correspondance et les conversations, devient assez vite « *The Ottoline* » et même « *The Ott.* » à l'allemande (*die* Ottoline) ; elle et son mari seront mobilisés, maladroitement, pour la défense du *Rainbow*, mais, depuis la rupture avec Russell, les relations ne sont plus sans réserve. Lawrence la décrit sans ménagement dans une lettre à Cynthia Asquith comme « une vieille reine tragique qui sait que sa vie s'est dépensée en un conflit avec un royaume qui n'en valait pas la peine » [158]. Il accepte parfois avec mauvaise grâce d'être son obligé. La distance, pendant le séjour en Cornouailles, rend un certain charme à cette amitié ; Ottoline envoie des livres, achetés ou empruntés, met à la disposition de Lawrence son abonnement à la *London Library ;* elle envoie des vêtements, des couvertures, des fortifiants. Il répond avec des commérages sur Heseltine et ses amies, sa fiancée, des notes sur ses lectures. Pendant ce temps, il écrit *Women in Love*, avec sa caricature d'Ottoline, il lui dédicace *Amores ;* il l'invite à Tregerthen (septembre 1916) mais essaie d'empêcher que le manuscrit de son roman ne lui parvienne (27 novembre).

Dès novembre Ottoline est au courant, et il lui fait remettre le manuscrit [159] ; elle menace de faire un procès en diffamation ; il proteste qu'Hermione ne contient « qu'une suggestion » de sa personnalité [160] ; il trouve « répugnante », « méprisable », cette vieille charogne ». Cependant, il essaie de rentrer en grâce par Gertler à l'heure du besoin d'argent et de logement, en février 1917 [161] ; en juin la proposition de paix est formelle : il s'invite à Garsington dans une lettre à Gertler ; la réponse est « vague et

158. Ib. 381.
159. Ib. 488.
160. Ib. 502, 548.
161. Cf. CL., 542 à Koteliansky, 540, 543 à Gertler.

sous condition, comme M. Balfour discutant les conditions de paix » : « Au diable l'Ott. et toute l'Ottlerie » [162].

Cette histoire de ses relations avec Ottoline est classique par l'exploitation littéraire sans remords des traits physiques et caractériels, par l'ingratitude et la capitulation. Elle est importante cependant surtout par la lumière qu'elle jette sur les tentatives de séduction de Lawrence : que cherche-t-il ? Prude, réticent devant tout geste qui attente à sa solitude, pourquoi ce besoin de séduire ? Quelle est cette « crainte » qui se mêle à l'émerveillement devant la poésie d'une H. D. ? Y a-t-il un lien entre elle et le désir d'exploiter Ottoline comme un *médium* ? On ne peut pas éviter de se poser ces questions, surtout en regard des affirmations de Cecil Gray au sujet des « ménades » de ce nouvel Orphée.

> Je suis maintenant », écrit Gray en 1948, « plus que disposé à soupçonner qu'il y avait du « ils sont trop verts » dans ma façon de dénoncer son acceptation du culte et des hommages d'un cercle adorateur de disciples féminins, que Frieda Lawrence m'avait dépeint en termes chaleureux et légèrement venimeux dans une lettre que je n'ai plus [163].

Il suggère que le saint Antoine de Cornouailles « trouvait excessif le poids de la chasteté » et chercha même une excuse pour se rendre « en reconnaissance », ce qui causa « désarroi et dévastation dans les rangs des ménades orphiques » [164]. Il existe un lien dans l'esprit de Gray entre ces suggestions voilées et l'idée de Rananim, contre laquelle il réagit en 1918 lorsqu'il échange avec Lawrence des lettres sur ses « ménades » : il l'accuse « de se permettre de devenir l'objet d'une espèce de culte féminin ésotérique, une religion d'Adonis, d'Attis, de Dionysos, dont il était le personnage central, un Jésus-Christ pour un régiment de Marie-Madeleine » [165].

Lawrence répond que « la pure compréhension entre Madeleine et Jésus allait plus profond que la compréhension entre les disciples et Jésus », ou « Jésus et les femmes de Béthanie », et que Jésus « était *effrayé* (cf. la *crainte* devant la poésie de H. D.) par la connaissance qui subsistait entre la Madeleine et lui, connaissance plus profonde que la connaissance chrétienne, et « bonne », meilleure que l'amour en tout cas ». Il accuse Frieda et Gray de « pharisaïsme », de ne pas avoir pénétré « d'un monde plus profondément » dans la connaissance.

> Votre haine contre moi, comme celle de Frieda, est (due à) votre attachement à un monde de connaissance et d'être que vous

---

162. CL., 339.
163. C. Gray, *Musical Chairs*, 133.
164. Id. Ib. 133.
165. Id. Ib. 132.

devriez quitter... ou mourir. Et mes « femmes » représentent, d'une façon impure, sans fierté, servile, obséquieuse, mauvaise, je le reconnais, représentent néanmoins le seuil d'un nouveau monde, d'un monde souterrain, de connaissance et d'être... Vous cherchez un monde souterrain émotif et sensuel, comme Frieda... : mes « femmes » cherchent un monde extatique, sublimement intellectuel, comme les Grecs, l'Orphisme, comme Madeleine lavant les pieds, et voilà [166].

Il est évident que pour Gray et Frieda, comme pour H. D., à ce moment précis de l'automne de 1917, une équivoque pèse sur les relations de Lawrence avec « ses femmes », et qu'il ne la dissipe pas, ni en parlant de cette « connaissance plus profonde » ni en repoussant le geste de H. D. qu'il rejette somme toute dans les bras d'un autre.

Chaque fois qu'il peuple sa Rananim d'hommes et de femmes de son choix, comment envisage-t-il leurs relations ? Y voit-il une communauté pratiquant « l'amour libre » à la manière d'Oneida ? L'énigme reste entière ; son attitude reste ambiguë pour nous comme elle le fut pour H. D. A-t-il eu vaguement le désir d'échapper par ces amitiés amoureuses et équivoques à l'emprise totale de Frieda ? Aucun texte ne permet de l'affirmer catégoriquement. Seule une chose est certaine : de 1914 à 1919, jusqu'au moment où il ne veut plus entendre parler même de Frieda comme compagne, il entend peupler son île idéale de femmes avec qui il ait une communion spirituelle, une sympathie profonde, qui lui manque dans son mariage, et qu'il a cru un moment trouver chez Ottoline. S'il ne s'est pas expliqué tout à fait clairement pendant la guerre sur son idée du mariage complexe, il est permis de compter parmi les indices de ce qu'il a dans l'esprit un incident rapporté par Béatrice Campbell : soudainement irrité par quelque remarque, Lawrence, qui vient de faire une admirable omelette chez Koteliansky, s'écrie : « Nous devons tous changer de femmes. Kot aura Beatrice et Gertler aura Frieda. » Frieda aussitôt attaque Lawrence et met fin à la gaieté générale » [167].

Une place d'honneur est réservée dans Rananim à la femme de ses rêves, celle dont il ne parle avec irritation qu'une fois dans toute sa correspondance, Lady Cynthia Asquith [168]. A elle, comme à Ottoline, il fait l'honneur de révéler sa pensée mystique, de se montrer vêtu de ses symboles préférés, de ces images empruntées au mythe de la Résurrection qui exprime sa conception de l'âme rénovée. La lettre de fin janvier 1915 [169], déjà citée,

---

166. CL., 531-2.
167. B. Campbell, Lady Glenavy, *To-day we will only grossip*, 92.
168. Lettre à Barbara Low dans Nehls, 275. « She wearies me a bit. »
169. CL., 309, cf. supra II, III, p. 31, note 140.

est caractéristique. Cynthia Asquith le consulte au sujet de son fils John : il lui répondra, dit-il, « parce que je ressens une espèce d'amour pour votre esprit dur et stoïque, pour aucune autre raison » [170]. Au moment où il désespère de convertir à sa mystique « Frieda, Russell, Lady O. », il en fait sa confidente, sur un ton calme et modéré [171], discute posément ses objections. En 1915 il écrit *The Thimble,* qui deviendra *The Ladybird,* où s'exprime « le fait de la résurrection » qui est pour lui l'essentiel : « les morts peuvent-ils se lever d'entre les morts et aimer, vivre une nouvelle vie, ici-bas ? » [172].

C'est à Lady Cynthia qu'il expose le plus simplement les raisons profondes de son opposition à la guerre : « Si la guerre l'emporte, je n'aime pas. Si l'amour l'emporte, il n'y a pas de guerre. La guerre est un grand processus automnal nécessaire de désintégration. L'amour est le grand processus créateur comme le printemps, la création d'une unité intégrale à partir de nombreux facteurs désintégrés » [173]. Les objections de sa correspondante l'attristent, mais il y répond toujours avec respect et dignité. Les appels qu'il lui lance dans les moments les plus difficiles sont presque toujours empreints de cette dignité qui montre à quel point il se sent à l'aise avec cette femme forte et intelligente, qu'il craint d'offenser par des propos déplacés sur la guerre ou le service militaire, et devant qui il a même le sens du ridicule de certains de ses propos [174]. Plus que toute autre, il la met à contribution dans ses démêlés avec les autorités, et dans cette correspondance des pires moments on sent presque toujours que la belle-fille d'Asquith reste pour lui un lien ténu mais néanmoins solide avec la réalité sociale et nationale, avec le sentiment de l'existence légitime d'une conscience autre que la sienne et cependant digne de respect.

Il sent « un lien entre nos destinées, la vôtre et celle de vos enfants et de votre mari, et celle de Frieda et la mienne » [175], et il espère pouvoir rendre les services reçus. Il a des rêves où elle apparaît, ou qui se situent dans son « aura » [176]. Et, au moment où Rananim le hante le plus, il garde dans cette cité idéale une place pour elle et ses fils [177]. Jamais Cynthia Asquith n'a été une des « ménades » de Lawrence, sauf peut-être dans ses rêves les plus secrets ; mais, au moment où il envisage le plus nettement le

170. CL., 341.
171. Ib. 349, 361, 370.
172. Ib. 372.
173. Ib. 375.
174. Cf. L. 349, CL., 483, 501, L. 378, etc.
175. CL., 501.
176. CL. 536, 554-5.
177. CL. 382.

« mariage complexe » dans sa communauté libre d'hommes et de femmes, il est significatif qu'elle y figure dans le contexte d'une lettre où Lawrence abandonne Herbert Asquith à la « vie décomposée », croit que « la vraie vie » est « battue » en lui.

On ne peut conclure ce tableau des amitiés féminines qui, de plus en plus, après 1916 et l'échec des amitiés masculines, se substituent à celles-ci, sans poser la question de ce qu'est chez Lawrence la conception de ce « mariage complexe ». Elle est fondamentale dans son rêve d'une communauté d'hommes et de femmes, s'il a, comme cela est certain, lu et digéré Edward Carpenter et, comme cela est probable, lu Noyes ou Nordhoff et emprunté à Oneida les idées de base de sa Rananim. Dans le chapitre de *Love's Coming of Age*, intitulé *Marriage : a Forecast*, Carpenter définit le mariage de l'avenir, où deux êtres sont liés l'un à l'autre par une sympathie mutuelle dans une liberté totale, autorisant de « larges excursions » loin l'un de l'autre en dehors de la monogamie. Il les compare à « deux astres » qui ne s'écartent que pour se rapprocher, et qui « confondent leurs rayons dans la gloire d'une étoile double » [178]. Ces deux êtres sont libres d'avoir avec d'autres, hommes ou femmes, des liens d'affection auxquels Carpenter ne met explicitement aucune limite et dont son tempérament et sa conduite, ainsi que sa description du « sexe intermédiaire » permettent de penser qu'il n'y en mettait aucune dans sa vie. Noyes avait instauré à Oneida la communauté des femmes, la seule règle stricte étant que seuls certains couples y avaient le droit de procréer.

Lawrence a-t-il pendant des années voulu exprimer une pareille conception ? En 1915 et malgré ses réticences de puritain, il le semble bien. Le lien de pensée avec Carpenter est présent dans la lettre à Hopkin du 18 janvier 1915, dans laquelle il fonde sa communauté sur le communisme et la bonté de chacun, ainsi que sur « l'honnêteté réelle qui existe dans chacun de ses membres » [179]. « *Real decency* », qu'il faut bien traduire par « honnêteté », est sans doute un euphémisme qui en dit long, lorsqu'on se propose pour programme « le complet accomplissement dans la chair de chaque puissant désir », « la chair et l'esprit ligués ensemble » [180]. Les hommes et les femmes seront ensemble « naturellement, sans être enfermés dans tant de barrières » [181]. Il veut créer en Amérique « une nouvelle école, un nouveau germe de création nouvelle : *Je crois qu'il existe déjà.* Je veux aller m'y joindre » [182].

---

178. E. Carpenter, *Love's Coming of Age*, 121.

179. CL., 307, cf. supra p. 322, note 28.

180. CL., 311-2.

181. CL., 323.

182. CL. 382 : « I will tell you about America. I shall try to start a new school, a new germ of a new creation, there : I believe it exists there already. I want to join on to it ».

Jusqu'au début de 1916, il est peu douteux que l'idée d'une communauté du type de celle d'Oneida n'ait joué un rôle important dans la pensée de Lawrence, imprégnée des conceptions gnostiques de Blake, de Swedenborg, de Noyes, et des idées de Carpenter. En juillet 1916, au moment où il achève *Women in Love*, il exprime dans une lettre à Catherine Carswell la pure doctrine cosmique de Carpenter et celle de la double nature de l'homme, spirituelle et physique, exposée par Noyes après Swedenborg :

> Ce que nous voulons est l'accomplissement de nos désirs, jusqu'au désir le plus profond et le plus spirituel. Le corps est immédiat, l'esprit est au-delà : d'abord les feuilles, puis la fleur : mais la plante est un tout intégral : donc *chaque* désir, jusqu'au plus profond. Et je trouverai que mon plus profond désir est le souhait d'une relation pure, sans mélange avec l'univers, de la vérité dans l'être. Ma relation pure avec une femme dans le mariage physique, et spirituel avec une autre, est une autre forme de bonheur, selon notre nature... C'est l'établissement de relations pures qui nous ouvre le ciel, où nous sommes à la fois immortels, tels les anges, et mortels, comme les hommes. Et le chemin de l'immortalité est l'accomplissement des désirs [183].

Le passage de cette conception à celles des ménades, qui l'emporte fin 1917 début 1918, est-il lié à l'échec des amitiés masculines ou à une crise de sa vie sexuelle que laisse entrevoir l'étrange conduite de Lawrence envers Frieda en Cornouailles, lorsqu'il la délaisse pour donner son temps à William Henry Hocking ? En 1918, alors qu'il aura bu jusqu'à la lie la coupe des désillusions, il écrira à Katherine Mansfield, à propos de Jung que lui a fait lire Barbara Low :

> En un sens, Frieda est la mère dévorante. Il est très difficile, une fois que les rapports sexuels ont pris cette tournure, de se rétablir. Si on ne le fait pas, on en meurt... Je pense que la femme doit céder en quelque sorte la préséance à l'homme, et qu'il doit prendre le pas sur elle... En second lieu, je crois à l'amitié. Je crois énormément à l'amitié d'homme à homme, à un engagement inviolable entre hommes, mais je n'ai encore ni rencontré ni réalisé une telle amitié. Et je crois de la même façon à l'amitié entre hommes et femmes, et entre femmes et femmes, jurée, assermentée, éternelle, aussi éternelle et profonde que le lien du mariage. Mais je n'ai ni rencontré, ni réalisé une telle amitié [184].

Cette lettre clôt le cycle de la recherche mystique de l'amour et de l'amitié : Lawrence est alors seul, il a abandonné l'idée de

---

183. CL. 467, 16.7.16. Cette lettre paraît appeler une double correction : *in* au lieu de *is* avant *marriage*, et une virgule après *spiritual* au lieu d'un point virgule, sinon le sens n'apparaît pas.

184. CL., 565.

réaliser sur terre, dans la chair et dans l'esprit, son mariage complexe. Mais l'idée se retrouvera, de *Women in Love* au *Boy in the Bush* et jusqu'au *Plumed Serpent,* dans un constant effort pour échapper à cet isolement à deux qu'est son mariage avec la « mère dévorante ».

CHAPITRE V

RECHERCHE D'UNE SYNTHESE (I)

STUDY OF THOMAS HARDY, THE CROWN, TWILIGHT IN ITALY

I. *L'œuvre des années* 1914 *à* 1919 *: le massif et les vallées.*

II. *Esthétique et morale de la spontanéité : légende et vérité.*

III. *Des* Sisters *au* Rainbow *et à* Women in Love *: la genèse des* deux grands romans.

IV. Study of Thomas Hardy :

La rédaction : automne de 1914.

Points de départ : une confession, influences diverses, symbolisme pictural.

La personnalité libérée, le héros.

La sexualité généralisée : ubiquité du principe mâle et du principe femelle.

Psycho-théologie historique : ses sources ; Carpenter et Houston Chamberlain.

L'esthétique : la création de l'être dans la joie.

Synthèse de l'esthétique et de l'éthique : justification psychologique et religieuse du messianisme lawrencien et explication des scènes amoureuses des romans.

La lumière et l'ombre, l'art abstrait et les aberrations sexuelles nordique et méridionale : interprétation du symbolisme lawrencien.

La critique sociale, la guerre.

Thomas Hardy : la quête de la grâce.

Houston Chamberlain et les confessions d'un homme en colère.

V. The Crown :

Les états d'une œuvre peu retouchée.

Un bestiaire fabuleux.

La Trinité lawrencienne.

Deux catégories de damnés.

La guerre et la société, le mépris des hommes « increés ».

Le paradoxe esthétique : être, et être différent ; *la seconde naissance ; acceptation de l'Histoire et négation de la Société.*

Blake et Héraclite.

Homogénéité d'une œuvre qui se suffit à elle-même.

VI. Twilight in Italy : les pièces rapportées.

Genèse et date des pièces rapportées : de la conscience du sang au gouvernement mystique du renouveau.

Les thèmes surimposés aux récits de voyage.

Les nations : le mystique teuton de Haute-Bavière.

Attitude ambivalente envers les Italiens, fils de l'ombre.

Rome neutralise la mystique foncière.

La Renaissance et les Puritains : l'intelligence égale le non-être.

L'Angleterre à la conquête dévastatrice du monde.

Hamlet et le non-être de la conscience puritaine ; destruction du symbole royal de l'Etre.

Intérêt biographique de Twilight in Italy.

I. L'œuvre de 1914 à 1919

Du *Rainbow* à *Education of the People*, par *Women in Love*, les nouvelles de 1914 à 1919, et les premières versions des *Studies in Classic American Literature*, les écrits des années de guerre forment un massif somme toute homogène, dans lequel sont cependant tracées deux vallées profondes. L'œuvre de 1914 et 1915, dont le point culminant est *The Rainbow*, manifeste la recherche d'une synthèse éthique et esthétique, et la nostalgie d'horizons paradisiaques. Bien que répondant à la même inspiration fondamentale, l'œuvre de 1916 et 1917 se place davantage sous le signe de la satire : l'écrivain ayant entrevu le paradis, décrit le sort des damnés, surtout dans *Women in Love*. Ramené sur terre par la nécessité du gain quotidien, Lawrence redescend en 1918 et 1919 au niveau de la critique littéraire et de l'éducation, tout en se mettant en quête d'assises psychologiques pour ce qui sera la prochaine étape. Il poursuit son analyse satirique dans *Studies in Classic*

American Literature, et donne dans *Education of the People* une première ébauche de la *Fantasia of the Unconscious ;* il travaille à *Aaron's Rod* et se prépare, dans quelques nouvelles des Midlands, à reprendre *The Insurrection of Miss Houghton* dont le manuscrit déjà très avancé est resté à Irschenhausen. *Women in Love* marque dans cette période la fin de l'exploration de l'amour, comme le font en poésie les derniers poèmes de *Look, we have come through ! :* une phase de la vie littéraire de Lawrence s'y achève. Mais déjà, de même que l'*Avant-propos* écrit pour expliquer après coup *Sons and Lovers* contient en germe l'œuvre de 1913 à 1916, de même tout ce qui suit immédiatement *Women in Love* en répercute le message destructeur et prépare les œuvres de 1919 à 1925. Lawrence ne fera plus guère après 1916 qu'exploiter les thèmes contenus dans ses romans précédents, et que pourchasser chez d'autres, tels les écrivains américains, des tendances qui lui sont propres et notamment les effets du puritanisme non-conformiste.

II. Esthétique et morale de la spontanéité

Selon l'écrivain lui-même et plus encore selon Frieda [1], la création littéraire chez Lawrence serait une sorte de génération spontanée exempte de toutes « influences » et dépourvue de toutes « sources » ; elle serait *suivie* d'un effort de rationalisation donnant naissance *a posteriori* à des œuvres théoriques telles que *Fantasia of the Unconscious*. C'est précisément l'Avant-propos de ce petit livre qui avance cette idée, laquelle appelle une mise au point importante. Elle s'accorde en effet trop bien avec la recherche lawrencienne des formes pré-mentales de la vie psychique, avec l'anti-intellectualisme qu'il cultive sans cependant abdiquer tout à fait son intelligence, pour ne pas paraître suspecte : surtout formulée comme elle l'est après le grand désespoir, au moment où le Messie abandonné par les apôtres a fait place pour un temps à l'homme de lettres vivant de sa plume.

Avec une feinte négligence, il lance à l'adresse du lecteur de la *Fantasia* « un dernier petit mot fatigué » pour expliquer l'origine de sa « pseudo philosophie », qui est dit-il, « déduite des romans et des poèmes ». Ceux-ci

> sortent inaperçus de la plume. Et alors, le besoin absolu que l'on éprouve d'adopter quelque attitude mentale satisfaisante envers soi-même et les choses en général, fait que l'on cherche à tirer de son expérience d'écrivain et d'homme quelques conclusions abstraites bien nettes. Les romans et les poèmes sont pure expérience passionnée. Cette « philosophie » consiste en conclusions formulées plus tard à partir de l'expérience [2].

1. M & C, 277, 445.
2. *Fantasia*, 10.

Ayant ainsi campé son personnage, Lawrence en vient néanmoins aussitôt après à dire le vrai fond de sa pensée, virtuellement dans les termes où il l'avait déjà exprimée en 1914 :

> Et enfin, il me semble que *même l'art dépend totalement d'une philosophie,* ou, si vous préférez, d'une métaphysique. Celle-ci peut n'être nulle part très exactement énoncée et peut rester entièrement inconsciente, chez l'artiste, mais il s'agit bien de la métaphysique qui gouverne les hommes en un temps donné, et qui est plus ou moins comprise et vécue par tous. Les hommes vivent et voient (les choses) selon une vision qui se développe et se dessèche graduellement. Cette vision existe aussi en tant qu'idée dynamique ou que métaphysique ; *elle existe d'abord en tant que telle.* Puis elle se déploie sous forme de vie et d'art [3].

Cet Avant-propos, écrit à Taormina en 1921, conclut sur une note désespérée : ni notre métaphysique ni notre art n'ont aucun avenir. Lawrence n'a guère varié sur ce point depuis 1914 et l'*Etude sur Hardy,* où il voyait dans le romancier du Wessex, dans Dostoïevsky, les derniers Turner, Mallarmé et Debussy, la fin d'une époque artistique et mentale qu'il espérait alors dépasser grâce au renouveau d'une nouvelle synthèse [4] ; en 1921 il se propose encore de « déchirer le voile de l'ancienne vision » pour passer au travers, mais sans promettre de nouvelle révélation au lecteur.

Par delà le thème somme toute assez littéraire de l'artiste spontané, puisant presque inconsciemment dans les trésors de son expérience, que trouve-t-on au juste ? Avec *Sons and Lovers* Lawrence a livré, sous forme autobiographique, l'essence même de son expérience directement communicable. Il ne peut plus le refaire sans risquer de se répéter. Il va cependant puiser dans son expérience, mais en l'interprétant d'une part, et d'autre part en la recomposant, et en l'injectant dans des événements qui n'ont plus un caractère strictement autobiographique. Deux processus fondamentaux de la création littéraire lawrencienne sont ainsi définis, l'utilisation d'incidents ou d'événements mettant en cause autrui, l'interprétation de ces incidents à la lumière de l'expérience passionnelle de l'écrivain, elle-même vue et expliquée à la lumière de ce qu'il appelle une « vision », une *Weltanschauung.*

C'est dire que la théorie de la spontanéité de la création artistique à partir de l'expérience n'est pas strictement conforme à la vérité, comme le suggère l'examen attentif de la chronologie des œuvres de 1913 à 1916 et au-delà. *The Rainbow* et *Women in Love,* et a plus forte raison certaines des nouvelles commencées pendant cette période, chargées à dessein de signification symbolique, sont tout autant tributaires d'une esthétique, d'une morale et d'une psychologie, que ces dernières le sont à leur tour d'une réflexion sur

3. Ib. 11. Cf. T.H. in *Phœnix,* 476, 479, etc.
4. T.H. in *Phœnix,* 512, 513-516, et infra pp. 390 et ss.

l'expérience personnelle de leur auteur et sur ses œuvres précédentes. Sans doute est-il plus conforme au caractère du personnage qu'a voulu incarner Lawrence, de mettre l'accent sur la spontanéité plutôt que sur la réflexion : cela permet également, comme l'a fait plus ou moins délibérément Frieda en répondant à W. Y. Tindall, de nier l'existence de « sources » d'une pensée que l'on voudrait montrer comme émanant d'une inspiration immaculée, d'une soudaine illumination.

III. Des *Sisters* au *Rainbow* et à *Women in Love*

La genèse de l'œuvre de 1914 à 1916 commence, nous l'avons vu, dès 1913 avec l'Avant-propos écrit pour *Sons and Lovers*, comme avec la première conception du roman qui s'appelle d'abord *The Sisters*. Cette nouvelle entreprise s'accompagne d'une illumination de type messianique : Lawrence a le sentiment d'apporter la réponse au besoin le plus important, même s'il est inconscient, de son pays [5]. Ainsi le voyons-nous simultanément à l'œuvre sur les ouvrages suivants : l'Avant-propos de *Sons and Lovers*, qui n'est pas destiné à la publication ; un roman ayant pour héros Robert Burns transformé en enfant des Midlands et fortement « lawrencifié » ; un roman de mœurs des Midlands, satirique, entretenu par les commérages demandés à W. Hopkin, d'abord intitulé *The Insurrection of Miss Houghton*, qui deviendra *The Lost Girl* ; enfin *The Sisters*. Le *Burns* est vite abandonné ; *Miss Houghton* et *The Sisters* se partagent l'attention de Lawrence. L'un est consacré au passé et à la critique d'Eastwood, l'autre à deux personnages dont les modèles sont Frieda et sa sœur Else, la femme spontanée et l'intellectuelle, préfigurant l'une Ursula Brangwen, l'autre sa sœur Gudrun. *The Sisters*, achevé en juin 1913, n'a que 300 pages : il est remis en chantier en août et doté d'un « nouveau commencement » qui sera d'abord *The Wedding Ring* et dont une première version, achevée en décembre 1913, n'est pas acceptée par Edward Garnett. Lawrence y a cherché à donner à Ella-Frieda l'expérience des hommes avant sa rencontre avec Birkin ; il a fait d'elle un portrait composite de Frieda et de Louie Burrows [6]. Acceptant, bien que mortifié, les critiques de Garnett, il récrit le tout de février à mai 1914 ; pendant cette période, plusieurs de ses lettres, à Ernest Collings, à McLeod à Henry Savage et à Garnett, éclairent la genèse de son œuvre [7]. C'est à la demande de Methuen qu'il reprendra une fois de plus la première partie de son roman, devenu en mai *The Rainbow*, et la récrira entre septembre 1914 et

5. Cf. supra pp. 222 et ss., p. 214.
6. CL., 200, 205, 263, 264, 267, 272, 276.
7. CL., 179, 257, 263, 279, 281. L., 182 et ss.

le 2 mars 1915[8]. Quand à *Women in Love*, il le récrira entièrement en Cornouailles d'avril à novembre 1916.

Pendant ces quatre ans, à des intervalles coïncidant plus ou moins avec des renouveaux d'illumination, il écrira des œuvres « théoriques » fortement apparentées à l'*Avant-propos : Study of Thomas Hardy*, de juillet à octobre 1915 ; le projet, perdu, de constitution de Rananim ; *The Crown*, qui reprend certains thèmes du *Hardy*, immédiatement après l'achèvement du *Rainbow*, de mars à septembre 1915 ; dans la seconde moitié de 1915, les passages ajoutés à *Twilight in Italy* avant la publication du volume en 1916. Telles que les révèlent ces œuvres, la continuité des préoccupations esthétiques et morales, de la recherche et de l'interprétation des symboles, est totale de 1913 à 1916. Plus que dans la création romanesque ou poétique, c'est dans cette symbolique et cette « vision » qu'il faut rechercher l'unité qui explique et parfois justifie l'œuvre artistique. Cependant, et nous aurons de nombreuses occasions de le constater, l'équivoque sur la priorité de l'expérience ou des idées provient d'un refus chez Lawrence d'analyser à fond la valeur et la signification des symboles, dont il ne voit pas à quel point ils surgissent, chargés de sens, dans son subconscient, comme les fruits de son expérience personnelle certes, mais aussi de ses perceptions artistiques et littéraires, de ses réactions devant les peintures et les écrits autant que devant la vie. Sa recherche du pré-mental sous-jacent à l'intellectualité lui fait trop souvent oublier à quel point c'est cette dernière qui l'a façonné. L'honnêteté intellectuelle veut que l'on souligne cette équivoque en rappelant que, quoiqu'en dise Lawrence, le processus complexe d'interprétation de l'expérience à la lumière des idées et de formation des idées à l'aide de l'expérience est chez lui unique et à double sens, l'expérience seule sans l'intelligence et ses structures n'ayant jamais rien produit dans le domaine des idées et des arts.

Lawrence a lui-même souligné l'unité de ce processus dans une lettre de 1917 à Waldo Frank où il affirme que *The Rainbow* était entièrement écrit dès avant la guerre, bien qu'il l'ait, dit-il, « revisé » en septembre et octobre 1914 : sa mémoire est légèrement en défaut sur ce point, car il y travaillait encore en février 1915. La guerre, poursuit-il, n'y a rien changé : la revision a consisté à « clarifier » : « Je savais que j'écrivais une œuvre destructrice sinon je ne l'aurais pas appelée l'*Arc-en-Ciel* par allusion au Déluge ». Et il place son roman dans la lignée de la pensée de Nietzsche, en affirmant avoir su en revisant le livre « que c'était pour ainsi dire une montée progressive vers l'extase sombre et sensuelle, Dyonisiaque et Aphrodisiaque, qui fait éclater le monde, éclater la conscience du monde dans chaque individu[9]. » Tout le

8. CL., 314, 316, 328, 519.
9. CL., 519.

problème est de déterminer où se situe la *création :* est-ce à l'étape de la première rédaction, ou à celle de la revision au cours de laquelle se dégagent et se clarifient les idées maîtresses ? Lorsqu'il dit du *Mendel* de Gilbert Cannan que c'est un « énoncé sans création » (*statement without creation*) [10], ne reconnaît-il pas implicitement l'importance primordiale de cette « philosophie » dans la création littéraire ?

A propos de la toute première version de *The Sisters,* il nous met d'ailleurs lui-même sur la voie de la découverte du processus créateur de cette œuvre lorsqu'il annonce à Edward Garnett ce nouveau roman, « tout différent de mes autres œuvres par sa manière, beaucoup moins vu » et susceptible d'intéresser « le public de Meredith » [11]. Bientôt, il revient à la charge : ce roman est « entièrement analytique, tout différent de *Sons and Lovers,* pas du tout « vu » [12]. Il a donc conscience d'avoir passé de l'expérience directement vécue à l'expérience traitée, interprétée, transposée.

Aussi est-il entièrement légitime d'étudier d'abord les aspects théoriques de l'œuvre contemporaine des deux grands romans, étonnamment dégagée en fait de l'atmosphère de guerre, reprenant comme elle le fait des idées et des thèmes remontant à la fin de 1912 et au début de 1913 ; et de chercher dans les idées exprimées ou implicites dans *Study of Thomas Hardy, The Crown,* et les pièces rapportées de *Twilight in Italy,* un schéma intellectuel qui explique en partie les deux grands romans.

IV. Study of Thomas Hardy

La rédaction

Cette œuvre posthume, parue dans *Phœnix* en 1936, semble avoir été écrite d'un trait de septembre à novembre 1914 ; confiée, du moins en partie, à J. M. Murry, pour publication, elle aurait été oubliée par Lawrence [13]. Celui-ci a tout d'abord songé à faire, des personnages de Thomas Hardy, une étude approfondie dont on retrouve les traces aux chapitres III, V et IX. Toutefois, d'autres thèmes l'ont inspiré, et il n'est pas arrivé à les fondre en un tout homogène. L'intérêt propre de l'œuvre est précisément de nous montrer la sédimentation des apports successifs de l'expérience, des lectures et des réflexions de l'écrivain de 1913 à la fin de 1914. Partant d'idées et de symboles déjà présents dans l'*Avant-propos* de *Sons and Lovers,* « enragé » par la « colossale idiotie » qu'est

10. CL., 485.
11. CL., 183.
12. CL., 193.
13. Cf. CL., 287, 290, 292 ; *Phœnix,* XX-XXI ; *Book Collector's Quarterly,* Jan-Mar. 1932 ; S. Foster Damon, *Amy Lowell, a Chronicle,* New-York, 1935, 279.

« cette guerre », il se met à l'ouvrage, écrit « sur tout sauf Hardy, quelque chose d'étrange, mais pas mauvais » [14], espèce de « Confessions de son cœur » dira-t-il à Amy Lowell [15].

Il reprendra le texte semble-t-il, mais repartant à zéro selon son habitude sans mutiler la première rédaction, pour en faire ce qu'il appellera « sa philosophie », puis *Le Gai Savaire*, *The Signal*, son « manifeste révolutionnaire », l'exposé de l'intérêt qu'il porte « à Dieu, au Diable et à l'Immortalité » [16]. *The Crown*, dont les trois premiers chapitres paraîtront en 1915 dans *The Signature*, sera une nouvelle version de ce texte, qu'il retouchera encore avant la publication définitive en 1925. Une autre et cinquième version sera mise en chantier en Cornouailles en janvier 1916 ; peut-être deviendra-t-elle ce manuscrit de *Goats and Compasses* que Lawrence détruira lors de son expulsion de la zone interdite [17]. Le texte du *Hardy* retrouvé en 1932 et publié dans *Phœnix* a donc toutes chances d'être un premier jet peu retouché, et à ce titre d'attester l'état d'esprit et les préoccupations de Lawrence au moment précis où il s'apprête à la dernière revision du *Rainbow*. Il est contemporain de la lettre à Campbell où Lawrence expose notamment l'intérêt qu'il porte au symbolisme chrétien et à l'égotisme [18], ainsi que de la période de gestation de l'idée de Rananim ; il précède de très peu de jours les lettres-programmes à Ottoline Morrell et à Russell et les discussions avec E. M. Forster. Lawrence s'y montre encore fidèle à ce qu'il appellera quelques mois plus tard « le camp chrétien » [19]. L'étude attentive du texte nous apprendra ce qu'il faut entendre par là.

Points de départ

Le foisonnement des idées, des images et des symboles, un effort dans le sens d'un développement dialectique de certaines idés, la co-existence de plusieurs points de départ de la pensée de l'auteur, tendent à masquer l'unité et la simplicité essentielles de cette pensée. Il en est de même des traces les plus apparentes de « sources », dans les lectures. Le *Hardy* nous présente sur le vif un bouillonnement d'idées et de symboles qui n'ont pas encore été fondus et intégrés en une synthèse personnelle. De là son importance, en tant que témoin de la formation de l'écrivain, que commentaire de la genèse des idées qu'illustre *The Rainbow* sur le plan de la création littéraire pure. Il apporte enfin des compléments d'information biographique jusqu'ici inexploités.

---

14. CL., 290.
15. Damon, loc. cit. 279.
16. CL., 324, 327, 329.
17. Lettre à Barbara Low dans Nehls, 345-346 ; Gray, *Peter Warlock*, 114 et note. Cf. supra p. 351, note 116.
18. CL., 300-304.
19. Cf. CL., 311-312, 325-327, 316-320, 351.

Sous les efforts de structuration logique d'ailleurs peu soutenus il faut distinguer les points de départ réels de cette pensée, et, parmi eux, ceux qui sont essentiels, et ceux qui sont simplement occasionnels, tels l'étude des personnages de Hardy, la critique de l'état, de la société et de la guerre. Il convient également de se demander dans quelle mesure la recherche d'une théorie esthétique inspirée de Nietzsche à travers Jane Harrison, la tentative d'explication psychogénétique d'une théologie, ne sont pas des points de départ se déguisant en aboutissements d'un raisonnement logique. Car c'est de la démarche même de l'esprit de Lawrence qu'il s'agit, des rapports dans sa pensée entre l'intuition illuminatrice et le raisonnement formel. Par exemple la Trinité telle qu'il la conçoit dans son *Hardy* est-elle pour lui une donnée intuitive de son « expérience », ou le fruit d'un raisonnement, de l'observation par lui du contenu de la conscience des peuples qu'il analyse ? Ou bien est-ce un symbole, partiellement image appréhendée par l'esprit tout entier, constaté chez autrui mais adopté et assimilé par l'écrivain avec toute sa force magique ? S'agit-il de la constatation d'un psychologue historien ou du postulat d'un croyant ? Telles sont quelques-unes des questions qui se posaient à la lecture d'une œuvre dont le mérite principal est de constituer un témoignage de l'effort de Lawrence pour mettre en ordre ses idées autour des symboles qui l'obsèdent : œuvre équivoque, imparfaite, en porte-à-faux entre raisonnement dialectique et poésie. La rédaction même du présent chapitre, basée sur une analyse serrée du texte, a permis d'y répondre simplement : nous sommes en présence d'un vaste et double emprunt à Houston Stewart Chamberlain et à Otto Weininger, assorti d'autres influences, et naturellement d'un effort personnel de synthèse.

Le vrai point de départ dans le temps de cette confession est dans l'Avant-propos écrit pour *Sons and Lovers*, et dans l'idée que l'accomplissement parfait de l'homme, qui l'identifie au divin, se réalise dans l'amour complet, unissant et réconciliant l'esprit et la chair, mettant fin à toutes les dualités de l'être exprimées dans « le principe mâle » et « le principe femelle ».

Déjà dans l'Avant-propos Lawrence avait énoncé les idées essentielles sous la forme des symboles même qu'il reprend dans son *Hardy :* la fleur, créée par Dieu le Père, « se prodiguant un instant afin de se connaître » est « un moment de joie », l'affirmation « je suis moi-même » [20]. Il lie dans le même symbole les deux formes de création, l'amour et l'art, et il énonce deux idées qu'il va développer dans le *Hardy :* celle de la prodigalité, de l'excès, du surplus, (*excess, waste*) dans la création de la beauté ; celle du poème *Rose of all the World,* selon laquelle ce n'est pas la graine,

20. L., 101. Cette idée de l'excès, du surplus, se retrouve chez Carpenter : « Generation is the superfluity, the ὕβρις of growth... » *Drama of Love and Death, The Beginnings of Love*, reproduit dans les récentes éditions de *Love's Coming of Age*, 33.

la conservation de l'espèce, qui compte, mais bien l'accomplissement parfait de la fleur, de l'individu : la beauté de la fleur vient en excédent, est un gaspillage, par rapport au besoin strict et utilitaire de la continuité de l'espèce.

Dans le *Hardy*, le thème est repris et amplifié : l'homme, pour assurer sa conservation, a créé industrie, gouvernement, nation. Il s'agit là d'activités « futiles », divorcées d'avec le « but passionné » pour et par lequel il a été créé. Mais il a aussi eu une activité gratuite, artistique. La flamme annuelle des pétales rutilants du coquelicot symbolise ce gaspillage, cette beauté ; de même le Phénix, éternel, et qui disparaît en flammes avant de renaître de ses cendres. « C'est la flamme... qui est le triomphe » ; ce qui compte, c'est d'avoir vu la fleur « dans tout ce qu'elle a de fugace » [21].

Ainsi, la conservation et tout ce qui s'y rattache, n'a de place que subsidiairement dans le plan divin : chaque individu par contre est chose nouvelle, unique ; le gaspillage, la surabondance (*excess*), qui accompagne la reproduction de l'espèce est « la chose en soi, à l'apogée de son être » [22], qui existe alors en dehors du temps, hautement supérieure au vulgaire tic-tac de la naissance et de la mort, « monotone comme le temps ». « Les enfants et les bonnes œuvres sont un but secondaire », le but final de tout être vivant étant « le plein accomplissement de soi-même... Le monde est monde à cause du rouge du coquelicot » [23].

Si le ton assez nietzschéen de l'apologue par lequel s'ouvre le premier chapitre du *Hardy*, autant que le titre *Le Gai Savaire*, que prendra la seconde mouture de l'œuvre, révèle une des sources profondes de la pensée de Lawrence, si les souvenirs de Carpenter sont toujours présents dans cette entrée en matière, quelques nouveaux éléments font irruption. Le symbole du coquelicot, et le titre de *Morgenrot* que Lawrence voudra donner à son étude, suggèrent déjà un souvenir de Jacob Boehme [24]. Le Phénix, que Will Brangwen sculpte en relief pour Anna, se retrouve dans le *Hardy* au moment même où Lawrence le décrit dans une lettre à Koteliansky comme l'emblème de Rananim : et les deux descriptions, celle du *Rainbow* et celle de la lettre à Kot, correspondent très exactement et dans les moindres détails au Phénix d'un bestiaire anglais du XIII[e] siècle, tel qu'il est reproduit dans *Christian Symbolism* de Mrs Jenner, un opuscule dont Lawrence faisait le plus grand cas. L'ouvrage de Mrs Jenner le situe erronément à l'Ashmolean Museum à Oxford, alors qu'il s'agit de la collection

21. T.H., *Phœnix*, cf. 415 ; 399.
22. Ib. 402.
23. Ib. 403, 404.
24. Jacob Boehme, *Aurora, oder die Morgenröte im Aufgang*, 1612. Cf. L., 237. « To-day I have begun again my philosophy. *Morgenrot* is my new name for it » (avril ? 1915).

Ashmole de la Bibliothèque bodléienne[25]. Autant le *Hardy* que *The Rainbow* auront d'autres dettes envers ce petit livre ; Lawrence reconnaît, en effet, qu'il lui a permis de « mettre en ordre » son symbolisme et de comprendre ce que l'Eglise médiévale essayait d'exprimer[26]. La rose, le coquelicot, le Phénix, deviendront dans le reste du *Hardy* des symboles synonymes. Un autre symbole, la *roue,* paraît procéder de la même inspiration plutôt que d'une influence directe de la religion hindoue. En effet, Mrs Jenner, à propos de la croix, illustre d'un croquis le passage de la roue solaire ⊕ ✠ 卐 à la croix gammée ; chez Lawrence, la fleur devient une roue, les quatre pétales formant les rayons[27], le centre, « où le courant des pollens se heurte au courant du pistil, le (principe) mâle au (principe) femelle », étant le moyeu et le pivot, la corolle étant « la flamme transcendante », véritable « chute rutilante » de ces deux fleuves convergents. L'image se transforme insensiblement pour devenir celle d'une roue (mâle) qui « bouillonne et tournoie à une incroyable vitesse sur le pivot de la femelle, les deux ne faisant qu'un, comme l'axe et la roue, et leurs mouvements s'écartant du centre vers l'infini »[28]. L'image n'est guère au point, d'autant plus que Lawrence hésite une ou deux fois entre « *hub* » (moyeu) et « *axle* » (axe, pivot) et pour une raison peut-être botanique s'obstine à faire de la femelle le pivot et du mâle le moyeu dans un surprenant renversement des rôles[29]. Rien n'indique alors une origine théosophique à cette image de la roue, alors que le souvenir du livre de Mrs Jenner est tout frais dans son esprit au moment où il écrit *The Rainbow* et le *Hardy*. Par contre, c'est chez Carpenter et avant tout chez Weininger qu'il faut chercher la source des idées de Lawrence sur l'existence des deux principes mâle et femelle.

Autour de ce symbolisme de la fleur et du Phénix, surtout de la fleur, se greffe une théorie de la personnalité ; autour de celui de la roue, une théorie de la sexualité généralisée qui est particulière à Lawrence et qui contient en germe *The Crown*. Sur cette théorie de la sexualité s'échafaudent une esthétique, et une explication psychologique d'une théologie. Ce sont les quatre points qu'il convient d'analyser pour bien comprendre les romans.

La personnalité libérée; le héros

Autant dans le *Hardy* que dans *The Rainbow,* la théorie de la personnalité « accomplie » est presque inséparable de la critique sociale, qui n'en est cependant qu'un aspect subsidiaire. Le Law-

25. *Rainbow*, 106 ; CL., 304, 323 ; cf. supra II-IV, p. 00.
26. CL., 302, 304.
27. Jenner, *Christian Symbolism*, 47 ; *Phœnix*, 442.
28. *Phœnix*, 442.
29. *Phœnix*, 443.

rence de 1914 répudie sommairement les « gens sérieux » qui s'attardent à rechercher des réformes sociales, à redresser les torts par la loi, se prosternent en vain devant l'autel désuet de la conservation de soi-même [30]. Il leur oppose sa théorie de la personnalité qui ose aller jusqu'au bout de la recherche de la vie réelle. Blake a écrit que ceux qui ne donnent pas libre cours à leurs désirs sexuels « sont des végétaux seulement bons à brûler » [31]. La doctrine de Lawrence s'exprime par le même symbole : les hommes, dit-il, n'osent pas chercher le plein accomplissement de leur être, acceptent de végéter, se préoccupent de leur conservation, au lieu de se laisser consumer dans la flamme de l'Etre : tels des choux qui, au lieu de fleurir, enferment leurs bourgeons dans une carapace de feuilles, et dont le cœur finit par pourrir, se détruisant lui-même.

La personnalité pure et sans entraves, (en même temps que de saint Paul, est-ce là encore un écho du Blake critique de la loi morale ?) se refusera à revendiquer légalement tel ou tel « droit », « comme si une puissance extérieure quelconque pouvait nous donner droit à nous-mêmes » [32] : elle vivra sa vie d'artiste et cherchera l'accomplissement de son être. Deux termes vont revenir fréquemment désormais sous la plume de Lawrence : *consummation* et *reduction* [33]. Le coquelicot, le Phénix de la Bodléienne qui allume l'étoile de flamme à dix branches, cette étoile elle-même, emblème de Rananim, symbolisent cette *consummation*, ou consommation, qui est à la fois l'accomplissement de l'être, son *mariage* et sa *perfection*, ainsi que la *fin des temps*, avec peut-être un jeu de mots sous-entendu sur *consumation*, consomption, signifiant *destruction* et *tuberculose*. « Consommation » est donc conformité au but profond de l'existence, accomplissement de la *Gestalt* (Lawrence n'emploie pas le mot mais dit *form*, comme d'ailleurs le traducteur anglais de Houston Chamberlain). Le chou difforme, étouffant sa fleur, pourrissant lentement en son cœur, est le symbole de la *réduction*, qui éloigne l'être de sa « consommation » divine, qui freine et entrave le parfait accomplissement de la forme.

Ainsi se concrétise une échelle des valeurs dont l'application aux personnages lawrenciens permettra de les apprécier selon les notions de leur créateur, conformes à la parole de saint Mathieu : « Car on donnera à celui qui a..., mais à celui qui n'a pas, on ôtera même ce qu'il a » [34]. L'univers des personnages de Lawrence se

---

30. *Phœnix*, 404.

31. Wm Blake, Poetry and Prose of —, Ed. Geoffrey Keynes, The Nonesuch Library, 1927, 618.

32. *Phœnix*, 404. Cf. Blake : « Jesus was all virtue, and acted from impulse, not from rules ». Loc. cit. 753 ; et Saint-Paul, 1. Corinthiens, 6, 12.

33. Cf. *Phœnix*, 415, 460 ; *The Crown*, 52-61, 65, 66, 69, 75-76, 80, etc. ; *T.I.*, passim, etc.

34. Saint Mathieu, 25 : 29 ; *Phœnix*, 404.

subdivise désormais en un Enfer abondamment peuplé, et un Paradis réservé à de rares élus, comme dans ce Triptyque du Jugement dernier de Memling dont le volet central sert de frontispice à l'opuscule de Mrs Jenner [35].

L'individu pur et sans mélange, le « moi » parfait, ne sera pas égoïste. Etant « totalement lui-même », il ne désirera que ce qui est à lui : « Un égoïste est une personne impure, qui désire ce qui n'est pas lui » [36]. Plus l'individu est distinct et raffiné, mieux il perçoit autrui dans sa pureté ou son impureté. Lawrence à plusieurs reprises, à propos des personnages de Hardy, leur applique l'épithète d'*aristocrate*, sans préciser le sens qu'il lui attribue. Il semble bien se référer avant tout à cette qualité d'êtres distincts et sûrs d'eux-mêmes, « comme des anges, chacun d'eux étant lui-même, parfait comme une mélodie complète ou une pure couleur » [37] : ainsi Tess, qui possède « la qualité aristocratique du respect pour l'autre personne », en qui elle ne voit pas « une extension d'elle-même, existant dans un univers dont elle-même est le centre et le pivot » [38]. L'aristocrate lawrencien est tout proche du héros nietzschéen et wagnérien vivant « par delà le bien et le mal ».

Par contre, Lawrence définit les êtres qui, à divers degrés, apparaîtront dans ses romans comme incomplets ou impurs, Will et le second Tom Brangwen, Winifred Inger, Skrebensky, Halliday et Gerald Crich. Ce sont des créatures qui, étant essentiellement des « individus », nous apparaissent dans la vie comme « une impureté, presque une nullité ». C'est qu'il appartient à chacun de se connaître soi-même :

> Toute âme, en se détachant de la masse, de la matrice, doit atteindre une connaissance qui lui soit propre. Cependant, mainte âme dont nous sentons qu'elle aurait dû se détacher et devenir distincte, reste enrobée et se débat avec un ensemble de connaissances sans relation avec elle. Elle a atteint un certain degré de distinction et de connaissance personnelle, puis est devenue confuse, et s'est perdue [39].

De telles âmes cherchent à se purifier par le travail, par le savoir, en « répétant quelque ancien mouvement de la vie », elles cherchent une « seconde naissance », celle de l'esprit, cherchent le Verbe qui va les féconder, alors que ce Verbe n'existe peut-être pas encore ; elles se réfugient dans les bonnes œuvres pour y chercher l'être qui leur fait défaut :

---

35. Memling, Le Triptyque du Jugement dernier, Eglise Sainte-Marie de Dantzig, actuellement au Musée National de Varsovie. Cf. planche n° 7.

36. *Phœnix*, 432.

37. Ib. 432.

38. Ib. 482-3.

39. *Phœnix*, 433. On peut rapprocher cette conception de celle du héros se dégageant de la race, chez H. S. Chamberlain.

> Ainsi luttons-nous mécaniquement, informes, faute d'avoir été engendrés, d'être nés, et nous allons répétant quelque antique processus vital, incapables que nous sommes de devenir nous-mêmes ni de produire quoi que ce soit de nouveau [40].

Ayant ainsi défini son « héros incréé » (*unbegotten hero*), le personnage type des damnés de ses romans, Lawrence tente une classification peu convaincante des caractères de Hardy, auquel il attribue une « prédilection d'artiste » pour l'aristocrate, l'homme passionné, voué à « agir à sa façon pour accomplir sa nature individuelle ».

Quel sera donc le rôle de ces personnalités libérées, prêtes à vivre pleinement leur vie d'aristocrates ? Pour quelle activité l'homme se libèrera-t-il du travail ? Comme la fleur resplendissante, il se libèrera pour l'amour ; non pas pour la forme vulgaire de l'amour, l'utilitaire procréation ; mais pour l'accomplissement total et gratuit de son être :

> L'acte nommé acte sexuel n'a pas pour but le dépôt de la semence. Il est fait pour sauter dans l'inconnu, comme au bord d'une falaise, comme Sappho dans la mer [41].

La sexualité généralisée

Ayant repris en deux pages le thème de *Rose of all the World*, ayant affirmé que la fleur, c'est-à-dire le bonheur, existe « lorsque le fleuve mâle rencontre le pur fleuve femelle dans un effort puissant et débordant » [42], et développé le symbole de la roue mâle qui tourbillonne sur son axe femelle, Lawrence en vient à généraliser la présence des deux principes mâle et femelle dans l'univers. Car, selon lui, ils ne s'expriment pas seulement dans la chair et dans la reproduction : s'il ne va pas jusqu'à dire que Dieu est mâle et femelle, il le pense évidemment :

> Le physique, ce que dans la signification la plus stricte, nous dénommons le sexe, n'est qu'une indication spécifique de la grande dualité mâle et femelle.

Les deux principes sexuels existent, en dehors de l'Homme et de la Femme, en dehors de toute considération de reproduction de l'espèce. La différenciation sexuée fait partie de l'existence temporelle, et donc, mais il ne le dit pas, de la Création divine.

> L'homme est homme, et la femme est femme, même si aucun enfant ne devait plus jamais naître. Tant que dure le temps, l'homme

40. Ib. 434.
41. Ib. 441.
42. Ib. 442.

est homme. *Dans l'éternité, où le mouvement infini devient repos, il se peut que les deux soient un.* Mais jusqu'à l'éternité, il y aura cette séparation, cette interaction de l'homme sur la femme, du mâle sur la femelle, *cette souffrance, ce plaisir, cette imperfection.* Peut-être dans l'éternité l'action est-elle parfaite. Dans l'infinité, *peut-être la rotation de la roue sur le moyeu* [43] *est-elle un tout sans frottement,* complet, un sommeil continu, infini, mouvement qui est parfait repos, dualité qui est unité sans mélange.

Mais sauf dans l'infinité, tout dans la vie est mâle ou femelle, distinct. Mais la conscience procède des deux ; et la fleur procède des deux. Chaque élan par lequel se manifeste la vie, oui, chaque élan, est soit mâle, soit femelle, distinct, excepté l'être de la fleur complète, de la conscience complète, qui est deux fondus en un. Eux sont infinis et éternels. La conscience, ce que nous dénommons vérité, est éternelle, par delà le changement ou le mouvement, par delà le temps ou toute limite. Mais ce qui n'est pas conscient, ce qui est le Temps, la vie, voilà notre domaine [44].

Lawrence est parti d'un apologue sur l'homme primitif et de plusieurs symboles, s'abstenant délibérément de prendre pour point de départ une théologie, qui, nous l'avons perçu, est néanmoins sous-jacente à sa pensée, et que nous allons bientôt retrouver [45]. La différenciation sexuelle étant dans tout, il va en faire l'explication d'une esthétique et d'une histoire de l'art. Mais auparavant il lui faut expliquer *comment* elle se manifeste dans l'art et dans la religion. Il le fait en affirmant d'emblée que « rien de nouveau ne s'est jamais produit » ni ne « peut se produire » dans la vie « sauf à partir de l'impulsion du mâle sur le femelle, du femelle sur le mâle » : n'est-ce pas leur interaction qui a « engendré » la roue, la charrue, et donné naissance à la première parole jamais exprimée sur terre [46] ? Dans quel traité sur l'origine phallique de tous les objets usuels a-t-il puisé cette doctrine ? Il faut souligner le caractère péremptoire de son affirmation, qu'il présente comme une évidence : on y décèle l'influence certaine d'un livre que toute cette génération a lu, comme nous l'a affirmé David Garnett et comme l'a écrit Robert Nichols [47], le *Sex and Character* d'Otto Weininger,

---

43. Lawrence dit bien « *hub* », et non « *axle* » : le lapsus est remarquable.

44. Ib. 443-444.

45. Cette méthode s'éclaire grâce à ce que nous signalons ci-après, la lecture par Lawrence de H. S. Chamberlain, dont la définition toute personnelle et subjective de la religion fonde celle-ci « sur le sentiment, l'imagination, et la mythologie », à la lumière de laquelle il explique et juge la religion hébraïque. Voir ci-dessous p. 386 et notes 56 et 59, et Réal, dans *The Third Reich*, 268.

46. *Phœnix*, 444.

47. Cecil Gray, *Peter Warlock*, ch. II. *At Oxford*, by Robert Nichols, 67. Ce passage, en une seule phrase, cite des noms dont l'influence sur Lawrence est probable ou incontestable : Havelock Ellis, Edward Carpenter, Weininger, Whitman, Richard Jefferies, Nietzsche. C'est le programme de lecture de toute une génération. « Weininger, we had all read him ! » nous a affirmé David Garnett (25 mai 1967). Dans une de ses toutes dernières œuvres, le compte rendu de la traduction anglaise de *Fallen Leaves* de V. V. Roza-

paru en anglais en 1906 [48]. Les prétentions scientifiques de l'ouvrage de ce jeune autrichien, violemment antisémite, disciple de Nietzsche et de Chamberlain, qui mit fin à ses jours à vingt-trois ans, en ont imposé à d'autres qu'à Lawrence. Il affirme que dans chaque individu les « plasmas » mâle et femelle sont dosés différemment. Mais Lawrence, sans doute sous l'influence du vernis freudien de Frieda, va beaucoup plus loin et généralise à outrance, peut-être sous l'effet d'une lecture sur le symbolisme phallique dans les arts et les religions. Lawrence, comme nous l'a affirmé Barbara Low, n'a lu Freud et surtout Jung que vers 1916.

Le voici en pleine métaphysique et n'ayant cure de ce qu'il écrira quelque trente pages plus loin, à propos de Tolstoï : « le sentiment d'un défaut ou d'un échec est la cause habituelle qui pousse un homme à se faire une métaphysique, afin de se justifier » [49].

Le principe femelle étant l'*axe*, le pivot, la stabilité, tandis que le principe mâle est la *roue*, le mouvement, l'homme recherchera d'abord dans la femme le principe femelle et *vice versa*. La perfection du mouvement exempt de tout frottement étant impossible à réaliser dans le temporel, l'homme s'y efforce cependant, cherchant à obtenir de la « femme de son corps » qu'elle « engendre » la totalité de sa vie, de son mouvement, y compris celui de sa vie spirituelle et active. S'il n'y parvient pas, il souffrira, en contemplant son œuvre, « une agonie semblable à une mort qui comporte une résurrection » [50]. De même la femme contemplant ses enfants qui ne sont pas ceux de l'homme qu'elle aime par l'esprit.

L'union idéale totale, corps et âme, n'étant pas donnée à tous, la sexualité devient « fonctionnelle, affaire de soulagement ou de sensation », et l'homme cherche le principe femelle, créateur pour lui, en dehors de la femme : il se donne « une vision, un Dieu », une idée qui l'anime, il prend conscience du besoin de « trouver un symbole, de créer et de définir consciemment l'objet de son désir » [51]. Dieu est l'inexprimable, l'éternel, l'infini, il est le « complément non réalisé » de l'homme ; l'homme, le mâle, est changement, mouvement, temporalité : or, chez l'homme la pensée est stimulée par l'insatisfaction : donc

---

nov, Lawrence fait allusion à la lutte de Rozanov pour se refaire « a positive self, a feeling self » et ajoute : « How much, and how little, he succeeded we may judge... from his strange and self-revealing statements concerning Weininger ». Il persiste dans son anti-sémitisme et parle comme un homme connaissant bien Weininger (*Phœnix*, 391-932). Cf. Janko Lavrin dans *European Quarterly*, August 1934, « Sex and Eros (on Rozanov, Weininger, and D. H. Lawrence) ».

48. Otto Weininger (1880-1903), *Geschlecht und Character* (1903), tr. *Sex and Character*, London, Heinemann, 1906.

49. *Phœnix*, 479.

50. Ib. 445. Cf. supra pp. 222, 250 et ss., les « morts » des personnages lawrenciens.

51. Ib. 445-446.

« la conscience est (*sic*) un même effort chez mâle et femelle pour obtenir leur interaction parfaite et sans frottement, parfaite comme le Nirvana. Elle est le reflet à la fois du mâle et de la femelle procédant du défaut de leur double mouvement. Etant un reflet de ce double mouvement, la conscience contient les deux en un, et donc elle est elle-même absolue » [52].

Ainsi l'idée de Dieu est-elle *une forme de la conscience masculine à la recherche de son complément féminin :* « les attributs de Dieu révèleront toujours ce qui manquait à l'homme et ce à quoi il aspirait dans sa vie. Et ces attributs sont, dans leur essence, l'Eternité, l'Infinité, l'Immutabilité. Ce sont, selon Lawrence, les qualités que l'homme cherche dans la femme : lui-même, en tout cas, car il reprend ici les termes même d'une lettre-confession à E. Collings de 1913. Sa métaphysique procède bien de sa faiblesse [53].

La psycho-théologie historique

Ayant donc postulé, sans toutefois l'énoncer, un Dieu ou Principe premier de l'Etre, bisexué, et une séparation des sexes dans l'imperfection de la Création, son raisonnement formel le conduira tout naturellement, par les détours que nous avons résumés, à l'exposé d'une théologie conforme à ce postulat mais à laquelle il donne une tournure et des prétentions historiques. Il expose en fait tout un système, qu'il présente comme étant de lui, conforme par bien des points à ses lettres et à ses préoccupations de 1913, mais dont il faut bien admettre qu'il n'a guère pu l'inventer de toutes pièces et qu'il doit s'appuyer sur des lectures.

Une des pièces de ce système est la conviction que le principe mâle et le principe femelle sont inégalement actifs dans les individus et dans les races. Lawrence a pu lire dans Carpenter, *The Intermediate Sex*, des développements, des citations de Krafft-Ebbing, de Havelock Ellis, et surtout de l'Américain Charles G. Leland et de l'Allemand Jaeger [54], où il est dit que certains grands hommes, Gœthe, Shakespeare, Shelley, Byron, Darwin, possédaient une « âme féminine » fortement développée, tandis que d'autres, Alexandre, Socrate, Platon, Jules César, Michel-Ange, Charles XII, Guillaume d'Orange étaient d'un type « superviril ». Certains de ces noms reviendront bientôt sous sa plume dans ce même esprit, bien qu'il fasse passer Shelley, avec qui il a tendance à s'identifier, de la première catégorie à la seconde. Weininger, bien qu'il ait essayé de donner la formule mathématique de ces mélanges,

52. Ib. 446.
53. Ib. 446. CL., 179.
54. Ch. G. Leland, *The Alternate Sex*, London, 1904 ; Prof. Dr. Jaeger, *Die Entdeckung der Seele*, cités par E. Carpenter, *The Intermediate Sex*, 170, 171.

ne parle guère de leurs effets dans des personnes ou chez des artistes. C'est bien chez Carpenter que Lawrence semble avoir trouvé des applications aux grands hommes. Nous décèlerons d'autres indices de l'influence, au même moment, d'un autre ouvrage de Carpenter paru en 1914 et dont Havelock Ellis a fait un compte rendu fort suggestif dans *The Occult Review* en juillet 1914, « *Intermediate Types among Primitive Folk : a Study of Social Evolution* ».

Cependant, pour l'instant Lawrence, avant d'aborder ses idées sur l'esthétique de la sexualité généralisée, ne s'attarde pas à des considérations sur des individus, mais introduit d'abord l'idée de la plus ou moins grande virilité, ou féminité, des *races*. Chaque chose étant, dit-il, la « résultante » de l'interaction de deux « volontés », la mâle « volonté de mouvement » et la femelle « volonté d'inertie », la conception théologique que se fera chaque « race » de « l'impensable » volonté unique, c'est-à-dire de Dieu, mettra l'accent soit sur l'aspect féminin, soit sur l'aspect masculin, du Créateur, en insistant « sur les attributs qui manquent ou sont insuffisants dans la race » [55].

Il ne définit nulle part cette notion de race, il l'applique d'ailleurs avant tout au peuple juif, sauf dans un passage où il parle des « races » italienne, nordiques, anglaise ; les seuls autres termes collectifs qu'il emploiera au sujet des peuples étant « les Grecs », « l'Europe », « la Chrétienté », ou « l'Europe médiévale ». Il n'en généralise pas moins en parlant de « la conception de l'Unique Volonté dans une race », de « la conception raciale de Dieu », etc. comme le ferait un Houston Chamberlain [56].

Cette allusion à ce précurseur de l'antisémitisme nazi, ce wagnérien et biologiste anglais, naturalisé allemand en 1916, n'est ni accidentelle, ni gratuite. Si personne à propos des idées de Lawrence n'a encore jamais prononcé ce nom, le rapprochement s'impose cependant, même si la présente étude ne peut guère qu'en signaler l'importance. Les écrits de Houston Chamberlain étaient fort répandus en Allemagne en 1912, notamment à la cour du Kaiser qui, dès 1900, avait largement distribué autour de lui ses *Assises du XIX^e Siècle*, dont le cent millième exemplaire parut en 1915. Il est peu concevable que Lawrence n'en ait pas eu des échos par ses belles-sœurs, dont l'une était mariée à un aide de camp du Kronprinz. Une traduction anglaise en deux volumes avait d'ailleurs paru en 1911, avec une introduction enthousiaste de Lord Redesdale (1837-1916), aristocrate, diplomate, ministre de Disraéli, grand-père d'une famille dont plusieurs membres se signaleront entre

---

55. *Phœnix*, 447 : « ...Everything that we see and know and are is the resultant of those two Wills... And according as the Will-to-Motion predominates in the race, or the Will-to-Inertia, so must that race's conception of the One Will enlarge the attributes which are lacking or deficient in the race ».

56. Ib. 469 ; 448 « the race conception of God ».

1931 et 1940 par leurs sentiments pro-hitlériens. Les indices d'une influence, (et avec Lawrence, influence veut toujours dire aussi réaction) sont précis, bien qu'ils ne se trouvent que pour ainsi dire à l'état occulte dans les textes. Carpenter, dans un essai d'octobre 1914, réfute Houston Chamberlain [57] que l'équipe improvisée de contre-propagandistes, où travaille alors Ford Madox Ford et avec lui Richard Aldington attaque de toutes ses forces. Mais bien avant ces discussions de 1914, Lawrence a lu dans Weininger, *Sex and Character,* dont l'influence sur son *Hardy* est considérable, des citations de Chamberlain sur la religion juive. Elles ne suffisent pas à expliquer une influence certaine de Chamberlain qui pourrait remonter à la fin de 1912. Dans son *Hardy* nous trouvons Lawrence constamment préoccupé de se différencier, de marquer ses distances sur des points précis à l'égard d'auteurs qu'il a certainement lus et dont il a adopté certaines idées : Hardy, Tolstoï, Nietzsche, Jane Harrison, Carpenter. Un passage particulier, mal intégré dans son contexte, nous a donné une première clé en ce qui concerne l'auteur des *Assises du XIX^e Siècle.*

Ayant parlé de la « volonté prédominante dans une race » et de « l'âme de la race », Lawrence, comme s'il répondait à une objection dans un débat avec autrui, écrit soudain : « Cette volonté d'inertie n'est pas négative, ni l'autre positive » [58]. Il vient d'exposer que la volonté d'inertie prédomine dans le peuple juif. Or Houston Chamberlain, précisément, affirme dans les *Assises* que la race juive est « la race négative », que son monothéisme est « fictif », « négatif », indice de pauvreté spirituelle, alors que celui des Aryens est caractérisé par « l'unité organique » d'une « surabondance » d'activité religieuse. Cependant, il reconnaît à l'influence juive sur le christianisme une valeur masculine positive [59].

Il importerait certainement de pousser plus à fond ce rapprochement et de rechercher les points précis sur lesquels Lawrence se sépare de la doctrine d'ailleurs mouvante et parfois inconséquente de Chamberlain. Il n'est pas jusqu'au titre de ce chapitre VII du *Hardy, Of Being and Not Being,* qui ne suggère des rapprochements avec le wagnérien qui voulait, par delà la science

---

57. *English Review*, décembre 1914 ; *The Roots of the Great War*, article reproduit dans *The Healing of Nations*, 1915, 26-55.

58. *Phoenix*, 448 : « This will to inertia is not negative, and the other positive. Rather, according to some conception, is Motion negative and Inertia, the static, geometric idea, positive. That is according to point of view ».

59. *Grundlagen des XIX Jahrhunderts*, 51, 52-53, cité par Jean Réal, *The Religious Conception of Race : Houston Chamberlain and Germanic Christianity*, dans *The Third Reich*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1955, publié sous les auspices du Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines. Cf. *Foundations of the XIXth Century*, vol. II, 41-42. « Nothing would be falser than to regard the Jewish influence in the creation of the Christian religion *as merely negative*, destructive and pernicious... For in this marriage the Jewish spirit was the masculine principle, the generative element, the Will. »

exacte, élaborer une philosophie et une science de l'Etre, fonder une biologie sur une métaphysique et une esthétique, construire une science qui soit « celle du monde de l'œil » cher à Gœthe, pour qui enfin l'expérience était la suprême intelligence [60]. Il est incontestable que la démarche même de la pensée de Lawrence dans le *Hardy*, et avant tout dans cette psycho-théologie exposée au chapitre VII, présente des analogies frappantes avec celle de Houston Chamberlain, avec qui il semble avoir engagé un dialogue intérieur dès 1912-1913, dès le moment où il découvre l'importance du « sang » et de la chair, et affirme aimer lire des ouvrages de *raw philosophy* [61].

Donc, affirme Lawrence, de l'idée de Dieu que se fait une race, on peut déduire si dans l'esprit de cette race c'est l'élément mâle ou femelle qui prédomine. Et il attribue ce qu'il appelle le « monisme » juif (plutôt qu'un souvenir déformé de Haeckel cet emploi de « monisme » est un emprunt à Weininger) à la nature féminine de l'âme juive. Le Dieu jaloux et unique lui semble être « une conception féminine ». Le Juif, passif, esclave, vit « en contact physique » avec son Dieu, un « Dieu du corps, Dieu rudimentaire des lois physiques et des fonctions physiologiques »; le tempérament juif est en opposition au « principe actif mâle » et se complaît dans une volupté sensuelle [62]. Selon Houston Chamberlain, l'Ancien Testament est « le triomphe de la conception matérialiste du monde » ; Jésus n'est pas un Juif, mais un Aryen qui deviendra le Dieu des peuples indo-européens jeunes et débordants de vie [63].

De même Jésus apparaît à Lawrence comme l'émanation de « l'esprit mâle réprimé de la Judée » : il répudie le principe femelle, ordonne d'aimer son prochain comme soi-même, c'est-à-dire qu'il prend position contre le « monisme » tout en acceptant un compromis avec lui : les Juifs croyaient qu'Eve et Adam ne faisaient qu'un. Le christianisme affirme l'identité distincte de chacun. Voir Dieu comme un « Etre multiple » (*manifold*) est une conception mâle [64]. De même Chamberlain cherche les Dieux actifs dans les sources de la mythologie indienne où abondent les dieux multiformes. Mais peut-être une trace de « freudisme » se manifeste-t-elle à l'emploi du mot « réprimé » (*suppressed*) ?

> La grande assertion du Mâle, voilà le Nouveau Testament ; et, dans toute sa beauté, l'Union du Mâle et de la Femelle. Le Christ est né de la Femme, engendré par le Saint-Esprit. Voilà pourquoi il devait s'appeler le Fils de l'Homme. Car il est né de la Femme. Il est engendré par l'Esprit, le Verbe, l'Homme, le Mâle.

60. Réal, *loc. cit.* 250, 249, 251.
61. CL., 179, 180, 250.
62. *Phœnix*, 450.
63. Réal, *loc. cit.* 268 ; *Grundlagen*, 541, 254, 233-245, etc.
64. *Phœnix*, 451-453.

Aussi faut-il que son corps soit mis à mort, cette partie de lui qui est Femme, afin de « témoigner qu'il était Esprit, Mâle, Homme, sans partie féminine » [65].

L'humanité a donc connu deux grandes mutations (*great movements*) ; la Chute, prise de conscience, via la femme, de l'existence de la chair, du corps ; la Rédemption et la Résurrection, par le Christ, qui affirme : « Ce qui n'est pas moi, est Divin. Tout est Dieu, sauf ce que je connais immédiatement comme étant Moi-même. D'abord il faut que je me perde, pour trouver Dieu » [66]. La résurrection est « la connaissance (par l'individu) de son existence propre et distincte. » Ici la théologie lawrencienne rejoint sa théorie de la personnalité : la résurrection, c'est la conscience de l'identité propre de l'individu. De même l'exposé du chapitre VII du *Hardy* rejoint la pensée exprimée sur la Crucifixion dans la lettre à Campbell de décembre 1914 [67] : la voie est libre pour ce qui deviendra le thème principal de *The Crown*, la Trinité. Le Dieu unique des Juifs devient triple : le Père, qui contient tout ; le Fils, Verbe, principe de changement, le Séparateur ; le Saint-Esprit, le Consolateur, qui les unit et les réconcilie [68].

Désormais la chrétienté va adorer davantage soit le Père soit le Fils, selon la prépondérance du principe mâle ou du principe femelle. Réprimant en elle le désir mâle, donc mal dégagée de l'attitude passive des Juifs [69], l'Europe médiévale, tournée vers le Christ, produira un art sensuel, féminin, celui des cathédrales, symboles de stabilité, assertion de l'Unité. La Grèce, qui dans l'Antiquité avait négligé l'élément féminin, se tait. En dépit de signes d'un rejet du monisme dans la décoration des cathédrales (gargouilles, visages humains, etc.), la perfection de l'art devra attendre la Renaissance, c'est-à-dire une injection de masculinité venue de l'art grec.

L'esthétique.

Ainsi les contradictions apparaissent entre la théorie générale et le détail de son application à l'esthétique : Lawrence ne semble pas avoir senti, dans ce premier jet, les incohérences qui sautent

65. Ib. 452 : « The great assertion of the Male was the New Testament, and, in its beauty, the Union of Male and Female. Christ was born of Woman, begotten by the Holy Spirit. This was why Christ should be called the Son of Man. For He was born of Woman. He was born to the Spirit, the Word, the Man, the Male ». *Phœnix*, 452.

66. Ib. 453 : « That which is Not-Me, that is God. All is God, except that which I know immediately as Myself. First I must lose Myself, then I find God ».

67. Cf. supra p. 336 et CL., 300-304.

68. *Phœnix*, 453.

69. Pour H. S. Chamberlain, le *Volkerchaos* méditerranéen, soumis à la tyrannie de Rome, ne parvient pas à dégager de l'emprise juive le vrai message du Christ. Ce n'est qu'au XVI^e^ siècle que s'affirmera le Chrétienté germanique. Si la pensée de Lawrence diffère dans les détails, elle suit le même schéma général. Cf. Réal, *loc. cit.*, 256, 274, et *Phœnix*, 465.

aux yeux entre sa psycho-théologie et son esthétique. Il va se lancer dans de longues analyses de l'évolution de la peinture de Botticelli aux Futuristes et à l'art abstrait ; nous n'en retiendrons que sa vive sensibilité aux suggestions de la peinture : habitué par la copie des tableaux, à se pénétrer des intentions des peintres, le détail de ce qu'il dira de Botticelli, de Corrège, de Dürer, de Raphaël, de Rembrandt et de Turner, même de Michel-Ange, est toujours empreint d'une grande finesse de perception artistique, même si le système dans lequel il veut les enfermer menace ruine et étonne par des contradictions dont l'auteur cherche à sortir en multipliant les subtilités sur le dosage des principes mâle et femelle. La trop ambitieuse généralisation craque de toutes parts dès qu'il tente d'en habiller un Raphaël ou un Michel-Ange.

A part des commentaires finement exprimés sur certaines peintures, deux idées sont à retenir dans ces considérations sur l'esthétique : le point de départ et le point d'arrivée ; tous deux nous renseignent sur ce que Lawrence cherche dans la création artistique. Quant aux détails, il arrive qu'ils éclairent les intentions du romancier dans certaines scènes, par exemple dans le chapitre du *Rainbow* intitulé *La Cathédrale*, où la théorie générale s'estompe derrière la psychologie des personnages et de leurs réactions devant l'art médiéval.

Le point de départ est une conception de la création artistique qui s'exprime dès la première page du *Hardy*. Le point d'arrivée est un essai de définition d'un art nouveau et suprême, évitant les scientifiques abstractions du futurisme issu d'une démarche scientifique, donc stérile, de l'esprit. Depuis Raphaël et son art empreint de géométrie abstraite, l'Italie est finie, comme la Grèce depuis Platon : la conception italienne du mariage indissoluble, faisant de l'enfant la manifestation du divin, refusant d'admettre que l'homme et la femme sont deux êtres distincts, aboutit à un retrait du mâle, au « reniement de la consommation », qui caractérise selon Lawrence l'attitude des Futuristes, l'attitude scientifique [70]. A cette négation de la vie il oppose son point d'arrivée, c'est-à-dire un art procédant de la connaissance de la loi naturelle, des lois complémentaires des natures distinctes de l'homme et de la femme ; un art fondé sur l'amour du prochain (la femme), la mort et la résurrection de l'individu [71]. Cet art exprimera, de l'homme et de la femme réconciliés dans la Grande Paix, « les joyeuses étreintes et les luttes, la soumission de l'un d'eux », il connaîtra « la lutte entre les deux lois en conflit, et la réconciliation finale, lorsque les deux sont égaux, deux-en-un, complets [72].

70. *Phœnix*, 457-460, 461, 463-464.

71. Ib. 515.

72. Ib. 515-516 : « There shall be the art which... utters the glad embraces and the struggle between (man and woman), and the submission of one... the struggle between the two conflicting laws, and knows the final reconciliation, when both are equal, two in one, complete ».

On peut admettre une fois de plus que par un développement circulaire cet aboutissement, tout à fait conforme à des idées exposées dans les lettres à Garnett en 1913 [73], est un point de départ réel, à partir duquel Lawrence a monté (et largement emprunté à Houston Chamberlain) la dialectique générale de son *Hardy*, ainsi que l'étude proprement dite des romans du Wessex qui s'y greffe et sur laquelle nous aurons à faire quelques observations. En effet, il s'agit d'une particularisation, en termes de relations sexuelles, de la conception générale de la création artistique sur laquelle s'ouvre l'étude, et qui doit beaucoup à Nietzsche mais aussi, et surtout peut-être, à Jane Harrison : Lawrence a clairement reconnu sa dette envers le petit livre de cette savante amie de Constance Garnett [74].

Ancient Art and Ritual, ouvrage fort moderne pour son temps, étudie les origines psychologiques et historiques de la création artistique par rapport au rôle de l'art dans la civilisation contemporaine, insiste sur le caractère rythmique saisonnier des rites et festivals primitifs, sur les origines du théâtre et de la sculpture grecs, et sur la fonction sociale de l'art ; il s'achève sur les post-impressionnistes, les futuristes, l'expressionisme, Tolstoï, et l'unanimisme de Charles Vildrac. Son contenu correspond très exactement aux préoccupations esthétiques dominantes de Lawrence en 1913 et 1914. Il contient une phrase qui a pu évoquer chez lui, au moment où il est convaincu que l'art doit sortir d'une collaboration profonde des deux sexes, une réaction de défi : « La création spirituelle *à deux* [75] est une chose rare au point d'en être négligeable » [76].

Des rapprochements textuels sont possibles entre divers passages du *Hardy* et le livre de *Jane Harrison*. C'est notamment chez elle que Lawrence a pu s'assimiler l'idée que l'art et la religion « tirent leur origine du cycle incomplet, du désir insatisfait, de la perception et de l'émotion qui... n'ont pas trouvé d'exutoire immédiat dans l'action pratique », idée qu'il développe et reprend plusieurs fois [77]. Cependant il éprouvera le besoin de souligner une distinction entre l'effort artistique, regard jeté sur le passé, répétition du connu, et l'effort religieux, expression d'un besoin, d'une aspiration. En effet, sa dualité des principes mâle et femelle, protéïforme, lui apparaît aussi sous l'avatar « Dieu de l'aspiration »

---

73. Cf. supra pp. 223-224.

74. Jane Harrison, LL. D., D. Litt., *Ancient Art and Ritual*, Home University Library of Modern Knowledge, 1913. Cf. CL., 249, 250 (XII 1913).

75. En français.

76. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, 216 : « Spiritual creation *à deux* is a happening so rare as to be negligible ».

77. Ib. 41. Cf. *Phœnix*, 449-450, 460, 447 : « Art and religion, though perhaps not wholly ritual, spring from the incomplete cycle, from unsatisfied desire, from the perception and emotion that have somehow not found immediate outlet in practical action ».

et « Dieu de la connaissance », et il en voit la manifestation dans la Nativité Mystique de Botticelli de la National Gallery [78].

Ce qui compte dans cette esthétique, c'est la croyance prédominante au courant, au flux créateur, à la surabondance vitale qui donne naissance à la fleur, à l'amour et à l'art ; c'est l'accent mis sur la gratuité de l'art et sur la nécessité de laisser le courant vers la « consommation » couler dans le sens de la vie, c'est-à-dire pour Lawrence, de l'élan créateur divin. A Jane Harrison il emprunte encore l'idée que la Beauté n'est pas le but de l'artiste, mais qu'elle provient de l'intensité de son émotion, de la pureté de sa vision, l'artiste, par opposition à l'esthète, qui n'a que du plaisir, créant dans la joie : l'artiste est un homme, l'esthète un observateur, un parasite, demeurant hors du flot de la vie, voué à la mort et à la corruption [79]. Lawrence n'y a pas trouvé son inspiration essentielle, qui est à la fois intensément personnelle et puisée aux sources de H. S. Chamberlain, mais une substantielle partie de sa dialectique et de son argumentation historique la plus solide.

Synthèse de l'esthétique, de l'éthique et de la psychologie

Au fur et à mesure qu'il avance dans son *Etude sur Hardy*, l'esthétique de Lawrence rejoint sa théorie de la personnalité héroïque et son éthique. La manifestation la plus claire de cette synthèse est la nouvelle forme sous laquelle il présente la grande dualité sexuelle : « Dans le Père nous ne sommes qu'une seule chair. Dans le Christ nous sommes crucifiés et nous ressuscitons, unis avec Lui dans l'Esprit. Telle est la différence entre la Loi et l'Amour », entre l'ancienne religion et la nouvelle [80].

La définition qu'il donne de l'Amour ne cherche pas à être historiquement chrétienne, mais correspond à sa religion personnelle, à son interprétation intime des symboles chrétiens [81]. L'Amour est « le désir de consommation de l'être, d'union du mâle avec la femelle, esprit avec esprit, chair avec chair, chacun étant en lui ou elle-même complet, séparé, essentiel » ; l'amour est « la grande aspiration vers cette complète consommation et cette joie »... que « *tout homme aspire à voir éprouver par tous et par*

78. *Phœnix*, 455.

79. Harrison, *loc. cit.* 211, 212, 214 ; cf. *Phœnix*, 398, 400, 403, etc.

80. *Phœnix*, 465 : « In the Father, we are one flesh, in Christ we are crucified, and rise again, and are One with Him in Spirit. It is the difference between Law and Love ».

81. Cf. CL., 302 : « The old symbols were each a word in a great attempt at formulating the whole history of the soul of Man... The Crucifix, and Christ, are only symbols. They do not mean a man who suffered his life out as I suffer mine. They mean a moment in the history of my soul, if I must be personal. But it is a moment fixed in context and having its being only according to context ». Cette dialectique de la « mythologie de l'expérience intime » est aussi empruntée à Chamberlain, *Foundations*... II, 31-41.

toute forme de vie... En effet, jusqu'à ce que tous les hommes la connaissent, aucun homme ne la connaîtra dans sa plénitude » [82].

Ces idées sont importantes, car elles contiennent probablement sinon l'explication, du moins la justification à ses propres yeux, du messianisme lawrencien, remontant dans sa forme aigüe au début de 1913. Il n'est pas exclu qu'elles doivent quelque chose à cet *unanimisme* dont Jane Harrison s'était faite l'interprète. Par ailleurs elles se rapprochent singulièrement de celles de Carpenter dans *Love's Coming of Age*, au chapitre *Love's Ultimate Meaning*. L'amour est un art, proclame Carpenter, et « la conscience de soi-même est fatale à l'amour, véritable expression de l'âme » ; « la *régénération* est la clé de la signification de l'amour, par lequel l'homme *renaît* d'abord en, ou par, un autre, et ensuite seulement renaît par l'enfant » [83].

Enfin, la phrase de Lawrence soulignée par nous énonce une idée très caractéristique de la Cabale, étroitement liée à celle sous-jacente dans la pensée de Lawrence [84], de l'Unité originelle de l'Etre, suivie à la création d'une division en mâle et femelle. C'est à notre connaissance la première apparition explicite dans son œuvre d'une idée de provenance occultiste aussi nette, à laquelle il a pu avoir accès par Blake [85].

Il y a beaucoup plus ici que l'idée romantique superficielle de la régénération par l'amour. Il y a dans l'esprit de Lawrence un système cohérent, une illumination dont seul, dans toute son œuvre, le *Hardy* contient les éléments et la synthèse de façon presque entièrement explicite. Lawrence a promis à Sallie Hopkin, amie de Carpenter, d'être toujours joyeusement un « prêtre de l'amour » [86]. Ici il synthétise son christianisme d'enfant dont il s'est détaché dans sa raison mais non dans ses aspirations, et sa religion de l'amour. Sa mission est d'aider, par l'éducation amoureuse, à augmenter, à universaliser la joie de vivre et d'aimer, d'harmoniser les êtres avec le grand rythme vital. Et il s'explique, suivant pour l'instant de très près Weininger. Chez toutes les créatures, la séparation des deux principes sexuels est imparfaite.

---

82. *Phœnix*, 465-466 : « It is always for this consummation, this momentary contact or union of male with female, of spirit with spirit and flesh with flesh, when each is complete in itself and rejoices in its own being, when each is in himself or herself complete and single and essential. And love is the great aspiration towards this complete consummation and this joy ; it is the aspiration of each man that all men, that all life shale know it and rejoice. Since, until all men shall know it, no man shall fully know it. Since, by the Law, we are all one flesh ».

Cf. aussi *Phœnix*, 492, pour un autre passage (fin du 1er paragraphe) suggérant la connaissance d'idées cabalistiques sur l'amour universel.

83. *Love's Coming of Age*, 151-160.

84. Voir supra, p. 382.

85. Cf. Saurat, *Blake and Modern Thought*, 1929, 98-106.

86. CL., 170, 172-173.

Tout homme est mâle et femelle, mais le mâle tend à prédominer ; et l'inverse est vrai de toute femme.

> Le Sexe, c'est le nom que nous lui donnons, est le seul point où le double courant commence à se diviser, où il est presque uni. Un bébé n'a pas de sexe bien défini : c'est-à-dire qu'il est bisexué. C'est seulement à l'adolescence qu'intervient une réelle différenciation, qu'un (principe) est séparé et commence à prédominer [87].

Aussi l'union sexuelle des êtres est-elle à la fois un processus de réunion, de séparation, et de pénétration, grâce à l'instant où se reforme l'Unité primordiale, où les individus s'identifient au principe créateur. Ici il se sépare nettement de Weininger, et formule une théorie à lui, à moins qu'elle ne soit d'inspiration cabalistique :

> Dans l'Amour, dans l'acte amoureux, ce qui est mélangé en moi devient pur, *ce qui est femelle en moi est donné à la femelle, ce qui est mâle en elle s'aspire en moi*, je suis complet ; je suis mâle pur, elle est purement femelle ; nous nous réjouissons en un contact parfait et nu et limpide, départis en nous-mêmes, dotés de la pré-excellente liberté. Nous ne voyons plus au travers d'un verre, obscurément. Car elle est elle, et je suis moi, et, enlacé avec elle, je sais à quel degré de perfection elle n'est pas moi, je ne suis pas elle, combien entièrement nous sommes deux, lumière et ombre, et combien infiniment et éternellement inconcevable pour chacun de nous est l'Un pré-éminent que nous formons. Et pourtant de cet Un, de cet incompréhensible, nous avons un soupçon qui nous satisfait [88].

Cette psycho-physiologie intuitive de l'union des sexes, éminemment caractéristique de Lawrence, est de toute évidence le fruit d'une véritable illumination mystique, aboutissement d'une réflexion profonde à la fois sur sa propre expérience sexuelle et sur des idées et des thèmes perçus dans ses lectures et qu'il s'est totalement assimilés à tel point que nul n'en a jusqu'ici démêlé les fils. Avec la théorie de la personnalité intégrée et du héros, avec l'esthétique de la joie, et une certaine conception biologique de la *Gestalt* de la plante et de la fleur, elle constitue le nœud central de toute interprétation de la création littéraire lawrencienne, l'aboutissement somme toute de la formation psychologique et intellectuelle de Lawrence. La confession qu'est son *Hardy* est la plus totale, la plus sincère, la plus illuminée de ses confessions, partiellement cachée dans une dialectique critique et historique d'une qualité très inférieure au but réel de l'œuvre. La fin de 1914 est l'un des sommets de l'activité mentale de Lawrence, peut-être le point culminant où se soudent définitivement ensemble, positive-

87. *Phœnix*, 481,459.
88. Ib. 468.

ment, les courants principaux de son inspiration et de sa personnalité, avant les échecs, les déceptions et les amertumes des années noires. C'est l'achèvement et l'aboutissement d'une jeunesse.

Le *Hardy* consiste donc essentiellement en un déblaiement général, à la recherche de fondations solides pour la création littéraire contemporaine et ultérieure. Si Lawrence y accorde une place aussi vitale, bien que relativement discrète dans ses proportions, à sa mystique de la sexualité, c'est moins semble-t-il encore par l'effet d'une obsession, que parce qu'il cherche passionnément l'unité profonde de sa propre pensée et de sa personnalité divisée. Les éléments importants du *Hardy* que nous n'avons pas encore analysés sont de ceux où se marque cet effort soit pour surmonter ses divisions intimes, soit pour établir les différences qu'il conçoit de plus en plus clairement entre son esthétique ou sa morale et celle d'autrui. La peinture, la négation de la sexualité, les perversions sexuelles qui l'accompagnent, la société, la guerre, et Hardy, en sont les principaux centres d'intérêt.

Ce n'est pas par un détour que Lawrence revient aux peintres : dans la sémantique de son système dualiste, Mâle et Femelle, Lumière et Ombre, Amour et Loi, Verbe (ou Fils) et Père, sont des oppositions synonymes : et c'est à propos de la Loi et de l'Amour qu'il en vient à parler de la lumière dans le contexte jumelé du symbolisme chrétien et de la peinture, dont il ne faut jamais oublier qu'elle est significative dans son esprit autant que la poésie. Elle est pour lui l'une des mesures de la vitalité des individus et des races. C'est pourquoi après son attaque contre l'abstraction futuriste, il commence son chapitre VIII intitulé *Lumière du Monde,* en affirmant que l'Angleterre n'a jamais connu « le grand enlacement, la grande consommation que Botticelli a enregistrée et que Raphaël a fixée en une parfaite Abstraction » [89].

Dans l'évolution de la peinture Lawrence voit une opposition entre la Loi, la prédominance de la forme, l'Abstraction géométrique qui procède de la Loi, et l'Amour, ou nouvelle Loi, qui, en reniant le Créateur, renie la chair, pêchant ainsi contre le Saint-Esprit qui unit indissolublement Chair et Esprit, Loi et Amour : c'est par l'abstraction de l'Amour, le mariage mystique, que le christianisme abjure la chair. L'ancienne loi est celle du Corps, la nouvelle est la loi de l'Esprit, ressuscité après la crucifixion du corps. Or le christianisme n'a commencé vraiment qu'après la Renaissance, ce qui incidemment, est une des idées maîtresses de la doctrine de Houston Chamberlain sur la contribution des Teutons à l'histoire, dans la lutte raciale et religieuse [90].

---

89. Ib. 464-465.
90. Ib. 464-467. Réal, *loc. cit.* 274-275.

A l'homme que ne satisfait pas l'acte amoureux, qui le trouve nul, stérile, et qui ne souhaite pas la paternité, la nouvelle loi apporte la consolation du mariage mystique, qui est une forme du reniement du Saint-Esprit, médiateur entre le Père et le Fils, entre la chair et l'esprit. Ainsi se sont divisées les « races », en un schisme profond des Eglises, Rome étant l'Eglise du Père, et le protestantisme l'Eglise du Fils.

> « Depuis la Renaissance, déçues par la chair, les races nordiques ont cherché la consommation par l'Amour, et elles ont renié le Père. L'Humanité nordique a cherché sa consommation dans l'esprit, a recherché le (principe) femelle en dehors de la femme. »

La race italienne est « foncièrement mélancolique »... « parce qu'elle a circonscrit sa consommation dans le corps ». Et la race juive, pour la même raison, « est devenue presque creuse, avec une vacuité et une détresse dans le regard ». Quant à la « race anglaise », elle est

> « neutre, indifférente, telle une chose renonçant à la vie. Le corps finit par s'affaisser et se corrompre. Mais avant qu'il ne cède, la vie anglaise doit pour moitié être un mensonge. La vie du corps, abjurée par l'adhésion à l'esprit, est forcément quelque chose de désavoué, de corrompu et de laid [91] ».

Par contraste, Lawrence parlera ailleurs des « nations passionnées », qu'il ne nomme pas, mais une allusion explicite à Nietzsche et à *La Volonté de Puissance* ne laisse guère de doute que dans son esprit il s'agit des Teutons, capables d'amour passionné, sans peur et sans reproche.

Chez les Nordiques, les Protestants, on s'est mis à rechercher un mariage qui ne soit pas celui des corps, mais celui, soit du corps avec l'esprit, soit même de l'esprit avec l'esprit, désincarné. Au lieu de proclamer comme Rome que « Dieu est Dieu », on affirme que « la lumière est venue au monde » : saint Jean, dont l'image représente dans la peinture l'Esprit, le Verbe, l'Amour, souligne l'antagonisme entre l'esprit de Jésus et celui du Père. Lawrence rejoint ici la pensée de l'*Avant-propos*, renforcée et clarifiée par son étude du symbolisme chrétien et de la peinture ; et il précise sa position vis-à-vis de la signification symbolique de la lumière, encore confuse et difficile à pénétrer dans *Sons and Lovers* et l'*Avant-propos*.

> « C'est la lumière, la lumière solaire directe ou la qualité lumineuse du jour, qui a de plus en plus pénétré un corps déterminé, fondant les contours, dissolvant la réalité concrète, réalisant un mariage, un embrassement entre la lumière et l'objet [92] ».

---

91. *Phœnix*, 468-469 ; cf. 490-491.
92. Ib. 470.

Ainsi Rembrandt affirme la nouvelle conception : la lutte de la lumière et de l'ombre, de l'objet et de l'esprit, le désir du changement, la libération des lois et conditions de l'existence. Sa peinture exprime l'éternel divorce (*non marriage*) de la chair et de l'esprit, qui restent « deux, jamais deux-en-un » ; elle symbolise pour Lawrence la confusion nordique, surtout allemande, des épouses spirituelles, du mariage de la chair avec l'esprit : il accepte (comme lorsqu'il courtisait Louie pour la chair et Jessie pour l'esprit) deux mariages distincts, chair avec chair, esprit avec esprit, mais pas chair avec esprit. En cela il n'est pas loin de Carpenter, qui accepte lui aussi le mariage complexe, sous forme de la tolérance à l'égard des autres amours, secondaires ou subsidiaires, de la personne aimée [93]. Et il prépare son explication des personnages de *Jude l'obscur*.

L'apogée de la peinture de la lumière est chez Turner ; c'est l'expression parfaite de l'abstraction opposée à celle de Raphaël, l'abstraction à partir du mariage spirituel, de ce qui transcende la Loi, « la réalisation de ce qui pour nous est presque nullité. » L'Epouse de Turner est la Lumière, ou plutôt c'est lui qui est l'Epouse, et la lumière son Epoux. Après son *Norham Castle au lever du soleil* plus rien n'est possible que le silence éternel et lumineux.

Donc, conclut Lawrence, Turner est un mensonge, comme Raphaël est un mensonge : il n'y a de mariage vrai que corps avec corps, esprit avec esprit, deux-en-un : c'est blasphémer contre le Saint-Esprit que de renoncer à l'un ou à l'autre : « Mais les deux (mariages) doivent à jamais être réconciliés, même s'il faut à l'occasion qu'ils existent séparément » [94].

Cette dialectique présente pour la critique littéraire un intérêt particulier. Lawrence a digéré le petit livre de Mrs Jenner et assimilé le passage de l'introduction où elle souligne qu'en raison de la difficulté d'expression par des mots de la réalité spirituelle, le symbolisme et la métaphore sont les moyens nécessaires de l'expression de l'élément ésotérique et mystique des débuts du christianisme. Non seulement il a fait sienne cette leçon, mais il a utilisé la critique de la peinture comme moyen d'expression de ses idées esthétiques et morales, et d'éléments ésotériques et mystiques puisés on ne sait encore exactement où.

Il s'affirme dans son *Hardy* comme un occultiste et un manieur de symboles, dont le plein développement se manifestera dans la création de ses grands romans, mais dont l'explication est dans le *Hardy*, claire et précise pour qui sait aller à l'essentiel dans cette œuvre foisonnante et au plan savamment, quoique spontanément, désordonné.

---

93. *Love's Coming of Age*, 165.
94. *Phœnix*, 474-475.

Il y précise surtout son esthétique et nous apporte d'utiles indications sur la genèse de ses idées sur l'art. La forme en art est pour lui la révélation de l'état exact de l'équilibre entre Amour et Loi chez l'artiste : conflit et médiation, « force active opposée à inertie et la surmontant mais pas encore tout à fait ». « C'est la conjonction des deux qui crée la forme ». Aussi, parce que cet équilibre est sans cesse à refaire ; « chaque œuvre d'art a sa forme qui n'a de rapport avec aucune autre forme » [95]. En poésie la Loi sera rythme et rimes, concession au physique et au corps. Et Lawrence parle d'expérience, dans ce passage vital pour la compréhension de sa façon de créer l'œuvre littéraire :

> Lorsqu'un jeune peintre copie un vieux maître, il n'étudie pas la forme, *abstraction qui n'a pas d'existence.* Il étudie peut-être la méthode du grand artiste. Mais il étudie surtout *dans le but de comprendre comment l'artiste a vécu en lui-même le conflit de l'Amour et de la Loi, et les a réconciliés.* A part la méthode artistique, ce n'est pas l'Art qu'étudie le jeune homme, mais l'état d'âme du grand artiste. Si bien que lui, l'élève, puisse comprendre son âme à lui, et aboutir à une médiation entre aspiration et résistance [96].

Ce passage est d'une importance capitale autant par ce qu'il révèle sur sa méthode et sa prédilection pour le visuel dans la symbolisation, que par la réponse qu'il contient à tous ceux qui nient ou sous-estiment les influences littéraires acceptées et non subies par Lawrence, le rôle de ses lectures et de ses imitations d'écolier et d'artiste dans la formation de son art, le rôle des sources dans sa théorie et sa pratique de la spontanéité.

La critique sociale

Quelques mots suffiront ici sur la critique sociale et la guerre. Ce n'est pas à dire que cette critique ne soit au cœur même de cette œuvre, mais elle sera reprise et développée ailleurs, surtout dans *Women in Love*. Nous nous bornerons à noter les liens qui l'unissent à l'argumentation principale, et la trace de quelques influences possibles.

Les gens sérieux, affirme Lawrence (peut-être pense-t-il à ses amis d'Eastwood, les Hopkin, Alice Dax, Jessie Chambers, etc), s'attardent devant l'autel désuet de la conservation de soi-même ; les suffragettes espèrent en légiférant guérir les maux sociaux dont souffre la femme. Tel saint Paul et Nietzsche, Lawrence refuse tout pouvoir sur lui à toute loi humaine, n'accepte que la loi naturelle, ne tolèrerait un Parlement que pour la destruction des lois existantes. Comme Jésus aux sceptiques et Noyes à Fourier, il s'écrie « Médecin, guéris-toi toi-même » [97]. Qu'il s'agisse de capi-

95. Ib. 476.
96. Ib. 477-478.

talisme, ou de perversions et d'abus sexuels, c'est dans les profondeurs de la nature humaine qu'il faut agir pour mettre fin à la dégradation de l'homme et de la femme. L'action réformatrice politique et sociale par la loi ne ferait qu'abandonner les « choux » à leur lent pourrissement [98]. La vision sociale de Lawrence est ici bien plus près de celle de Blake que de Carpenter, poète de l'action démocratique éducatrice et de la tolérance, qu'il classe certainement au nombre des « gens sérieux ». La critique des institutions et de leurs réformateurs, toute sommaire qu'elle est, aboutit à une société anarchique d'élus prêts à vivre dangereusement pour l'accomplissement de leur être [99].

Le travail, qui se justifie parce qu'il permet de nourrir et de vêtir l'homme, est pour la majorité des mortels une forme du non-être, dont ils voudraient se libérer. Le bon ouvrier est un instrument, une machine : il aspire à être, à échapper à la répétition sans fin de l'expérience ancestrale. La mécanique a été inventée pour remplacer la machine humaine, et à ce titre, comme productrice d'objets utiles, elle est tolérable. Mais elle ne produira rien de beau, et c'est en faire mauvais usage que de la mettre au service des bas appétits des entrepreneurs.

Dans le système industriel, pauvres et riches ne sont que face et revers d'une même médaille : le seul idéal des pauvres est de s'enrichir à leur tour. Seule une élite ayant l'expérience de ce qu'est la richesse, « en fait ou en imagination », et capable de modérer ses appétits, fera cesser la « tyrannie de l'argent ». Lawrence se sépare de la pensée conservatrice dans la lignée de laquelle il se met ici, celle de Mallock et de Gissing, lorsqu'il montre cette élite aristocratique niant l'Etat, quittant la cité pour aller planter sa tente et chercher sa liberté hors des portes [100]. Mais il n'a pas poussé très loin la synthèse des idées de ses divers maîtres à penser, dont la liste comprend aussi Shelley et Godwin et peut-être Noyes. Il pense en effet, que l'homme ainsi libéré pourra se contenter de travailler « trois ou quatre heures par jour ». Ce programme puéril, qui émane du pire Lawrence, montre combien il est incapable de penser les relations sociales en termes constructifs [101].

La guerre

Il est surprenant, quand on se souvient comment Lawrence a commencé d'écrire ce livre dans un accès de rage à la pensée de « l'idiotie » qu'est la guerre de 1914, de constater quel rôle mineur

97. Ib. 405. Son attitude envers le féminisme se rapproche de celle de Weininger, *Sex and Character*, 348, etc.

98. Ib. 404-406.

99. Ib. 409-410.

100. Ib. 426-429.

101. Mallock, cf. CL., 495 ; Gissing, CL., 87 ; Shelley et Godwin, L., 237, CL., 404, 495, et *Phœnix*, 426, 427, 428, 429 (passages vraisemblablement inspirés du livre de Brailsford, *Shelley, Godwin and their Circle*).

celle-ci paraît jouer dans ces 119 pages in-octavo. Alors que les préoccupations esthétiques, religieuses, raciales, sexuelles et morales, s'y manifestent de façon tout à fait disproportionnée à l'actualité, Lawrence ne consacre à la guerre proprement dite qu'une petite page. Mais elle lui suffit pour prendre position autant dans l'immédiat que pour l'après-guerre, et il importe de souligner dès maintenant que son attitude est déjà proche des comportements qui favoriseront l'éclosion du nazisme. D'abord il conteste les « buts de guerre » de ses compatriotes, comme le fait depuis août 1914, de Bayreuth, Houston Chamberlain. Il affirme que ce n'est pas contre le militarisme prussien ni pour la liberté de l'humanité que se battent ses compatriotes, mais bien pour se libérer eux-mêmes « des entraves de leur propre lâcheté, de leur paresseux appétit de sécurité et de bien-être ». Il constate que chacun, hommes et femmes, « puise une profonde et totale satisfaction dans cette guerre » : les Anglais devraient « éprouver de la gratitude envers l'Allemagne d'avoir encore l'énergie de faire éclater la carapace serrée du chou ».

Déjà il prévoit ce que seront selon lui les dangers de l'après-guerre, et se prépare pour les combats à venir contre la médiocrité et la revendication des faibles et des craintifs :

> Et voici le seul bien qui puisse résulter de ce « désastre mondial » : il peut nous faire comprendre à nouveau que la protection de soi-même n'est pas le but final de la vie ; que *nous pouvons encore gaspiller vie et biens et infliger la souffrance en masse.* Peut-être cela nous libérera-t-il du boisseau sous lequel nous sommes blottis, de l'indigence de nos existences, de la couardise qui ne nous laisse pas *vivre*, qui ne nous permet que d'exister dans la sécurité, sans fleuraison, irréels, gras, sous le confortable verre à confiture de l'Etat, à l'abri du cadre social.

Les héros, les vrais, les élus selon Lawrence, les aristocrates, devront veiller au maintien de l'ordre social :

> Et nous devons nous préparer à lutter, après la guerre, contre un renouveau d'action rageuse en faveur d'une meilleure protection de soi, contre la clameur renouvelée demandant un boisseau plus solide pour abriter notre lumière [102].

Mieux vaut périr par la guerre, conclut-il, pourvu qu'il reste un peu d'esprit d'aventure et de courage. Il a évidemment fait sienne la philosophie nietzschéenne hostile à la rotule de l'esprit, à l'amour du prochain et à tout humanitarisme. C'est tout juste si cet ennemi de la médiocrité organisée ne chante pas la guerre fraîche et joyeuse, à l'automne de 1914 [103].

---

102. *Phœnix*, 407.
103. Cf. *Phœnix*, 407-408, et Nietzsche, *Le Gai Savoir*, NRF 1950, §§ 377, 14, 358, etc.

Thomas Hardy et la quête de la grâce

Le romancier du Wessex, prétexte de cette œuvre, n'a droit qu'à une cinquantaine de pages, dont certaines contiennent des jugements d'une remarquable pénétration, mais bien plus importantes par ce qu'elles nous apprennent sur Lawrence, qu'elles ne le sont en tant qu'étude sur Hardy.

L'idée maîtresse de l'analyse lawrencienne des personnages de Hardy est exposée dès l'abord : « les héros et héroïnes se soucient peu d'argent, ou de leur auto-préservation dans l'immédiat, et tous luttent *pour parvenir à l'être* »[104] : l'amour entre les sexes, unique chemin qui conduit à *l'être*, est le facteur principal de cette lutte pour l'existence ; aussi dans les romans de Hardy, s'agit-il soit « de devenir (des êtres) complets » soit de l'échec de cette tentative. Les personnalités des héros de Hardy bourgeonnent et fleurissent soudain, faisant éclater les conventions sociales, et le développement des caractères se fait par explosions, par actes absurdes d'indépendance : de ces explosions découle la tragédie, parce qu'aucun des héros du Wessex ne parvient à se libérer de l'emprise de l'Etat, de la communauté. L'homme social étouffe, emprisonne l'individu, et la tragédie de Hardy est la division du moi entre le social et l'individuel. On saisit d'emblée à quel point Lawrence interprète les romans du Wessex à la lumière de ses propres problèmes, ceux-là même dont il a poursuivi avec intensité l'exploration rétrospective en Italie en 1912 et 1913.

Ayant sommairement analysé cinq des premiers romans, il trouve dans *Le retour au pays natal* un thème qui lui est cher et où s'exprime sa profonde affinité nationale et poétique avec le génie de Hardy. Tous les personnages de ce grand roman sont des êtres exceptionnels, tous sont *réduits*, dans leur être, par la lutte contre la convention sociale.

Par delà ces personnages, plane le grand symbole vital de l'imagination lawrencienne : la lande d'Egdon, « la terre primitive, originelle, où palpite la vie instinctive », réalité qui préside à la vraie tragédie. La lande est la grande source obscure d'où sont tirées les vies mesquines des *dramatis personae*[105]. Egdon devient

104. *Phœnix*, 410.

105. Ib. 415. On rapprochera utilement à titre d'indication de la manière dont Lawrence s'assimile ses sources, le long paragraphe, *Phœnix*, 415, sur Egdon Heath, et ce passage de Jane Harrison, *loc. cit.* 199, comparant l'art moderne avec la sculpture grecque : « Man may be in the foreground, but the drama of man's life is acted out for us against a tremendous background of natural happenings : a background that preceded man and will outlast him ; and this background profoundly affects our imagination, and hence our art. We moderns are in love with the background... Our modern landscape... is the art of a stage, without actors, a scene which is all background, all suggestion. It is an art given us by sheer recoil from science, which has dwarfed actual human life almost to imaginative extinction ».

le symbole de l'effort créateur universel, et les personnages celui de la futilité des objectifs humains conscients :

> L'homme a un objectif qu'il a dissocié du but passionné qui l'a extrait de la terre et lui a donné l'être [106].

Après cinq pages inspirées consacrées à Clym et surtout à Edgon Heath, Lawrence résume son jugement sur la beauté de l'œuvre de Hardy :

> La vaste et inexplorée moralité de la vie même, ce que nous appelons l'immoralité de la nature, nous entoure de son éternelle incompréhensibilité, et sur son théâtre se joue la petite moralité humaine, avec son étrange décor de bonnes mœurs et son mouvement mécanique.

Parfois un personnage regarde au dehors, se perd, et le vrai drame continue de se jouer dans le grand et vrai théâtre de l'univers [107]. Mais bien que Hardy soit sur ce point comparable à Shakespeare, à Sophocle et à Tolstoï, sa tragédie, comme celle de Tolstoï, ne se situe pas sur le même plan que celle du Grec et du grand Anglais : elle reste au niveau de la transgression de la moralité humaine, toute mécanique, plutôt que de la moralité naturelle. Le châtiment chez Hardy et Tolstoï ne vient que du code social, et non du jugement de Dieu : dans sa recherche de la synthèse vitale qui apportera la Grâce aux élus, et qui s'allie chez lui au rejet en bloc de la société, Lawrence se sert de Hardy pour situer sa quête dans l'absolu, hors des contingences.

Dans sa critique du *Retour au pays natal* Lawrence force le ton, donne de ce roman une image qui n'est pas inexacte, mais qui est certainement exagérée et déformée dans le sens de ses propres préoccupations.

Le ton est moins élevé dans la partie du chapitre V consacrée aux personnages de Hardy ; la critique y est plus incertaine, parfois nettement à côté, comme lorsqu'il fait du sergent Troy dans *Far from the Madding Crowd*, un des « aristocrates » favoris du romancier du Wessex, une « nature passionnée », alors qu'il est au mieux un assez froid aventurier. L'application à des personnages des grandioses généralités précédemment exprimées par lui n'aboutit qu'à des répétitions peu convaincantes [108].

Mais le critique retrouve son souffle lorsque, fortifié par sa définition du conflit entre la Loi et l'Amour, il consacre à Hardy le long chapitre IX. Le roman doit créer sa propre forme, trouver l'équilibre entre Loi et Amour, entre la *théorie* de l'Etre que

---

106. Ib. 415.
107. Ib. 419.
108. Cf. Ib. 434-440.

professe un écrivain, et son *sens* vital de l'Etre : tout roman est sous-tendu par une métaphysique, mais celle-ci doit servir les fins artistiques profondes de l'artiste [109]. A Hardy comme à Tolstoï, Lawrence reproche de vouloir adapter le monde à la métaphysique au lieu d'interpréter le monde à la lumière de celle-ci.

Hardy proclame qu'il n'est pas de médiation possible entre la Loi et l'Amour : celui-ci succombe toujours devant la Loi. Et Lawrence voit dans cette affirmation un effort du romancier pour expliquer son sentiment de défaite et d'échec. Mais chez Hardy l'artiste est bien supérieur à la théorie ; aussi a-t-il créé des personnages puissamment instinctifs et passionnés, malgré la malédiction qu'il profère constamment contre la chair et la création. Lawrence se lance à corps perdu dans une analyse en trente pages des principaux personnages de Hardy, faite du point de vue du dosage, dans chacun d'eux, des principes mâle ou femelle.

L'intérêt de cette analyse en ce qui concerne la compréhension de l'œuvre de Hardy est loin d'être négligeable. Mais ce qu'elle révèle avant tout, c'est à quel point se poursuit chez le Lawrence d'octobre 1914, le vieux conflit entre amour spirituel et amour charnel qui remonte à ses liaisons d'Eastwood. On croit voir des portraits de Lawrence et de ses amies, soit lorsqu'il décrit Jude, Tess, Sue, Arabella, soit lorsqu'il généralise ainsi :

> Un homme qui est fortement mâle tend à nier, à réfuter le (principe) femelle en lui. Un « homme » véritable n'a cure de son corps, qui est de lui la partie la plus femelle. Il ne se considère que comme instrument au service de quelque idée.
>
> La véritable femelle, par contre, s'estimera éternellement supérieure à une idée quelconque, considérera la plénitude de la vie corporelle comme le vrai bonheur. Le mâle existe dans l'action, la femelle dans l'être. Le mâle vit dans la satisfaction d'un objectif atteint, la femelle dans la satisfaction d'un objectif contenu [110].

Quelle que soit la valeur de la généralisation, le portrait de Frieda est frappant et Lawrence se pose par contraste en « homme fortement mâle », de même qu'il attribue à Shelley, à un plus haut degré qu'à Platon, Raphaël et Gœthe, la « super-virilité » que Carpenter et Leland lui refusent, voyant en lui un homme aux traits féminins prédominants ! [111]. A quel point Lawrence, qui vient de se laisser pousser la barbe, s'identifie-t-il alors à Shelley, et cherche-t-il à compenser la féminité de sa nature, en affirmant la super-virilité de son idole ? Cela demanderait encore à être élucidé par une étude détaillée.

---

109. Ib. 479.
110. Ib. 481.
111. Ib. 460. Carpenter, *The Intermediate Sex*, 170, 89.

Aussi peut-on lire les commentaires de Lawrence sur Angel Clare, sur son incompréhension « ultra-chrétienne » de la femme, sur Tess, chez qui « la femelle est devenue inerte », « complément acquiescent du mâle », comme des analyses du jeune Bert et de Jessie. Mais c'est surtout l'étude magistrale de *Jude l'obscur* qui constitue la confession intime de Lawrence, la suite du débat de son âme et de son cœur avec ses amours d'adolescent attardé. Dans ces jours d'octobre 1914, après le retour au pays, cherchant les racines de son art et ajustant sa personnalité pour la synthèse du *Rainbow,* il revit ses amours et ses contradictions, au milieu des violentes querelles avec Frieda, « la véritable femelle » : Jude, mâle et femelle, est placé entre Arabella, physiquement femelle comme Alec d'Urberville est « physiquement mâle » [112], et Sue, le pendant d'Angel Clare, qui ne reconnaît en elle-même que l'esprit, que l'élément mâle. Sue est Jessie Chambers ; qui est Arabella dans la mythologie intime de Lawrence ? Elle ne peut être ni Alice Dax, ni Jessie, ni Helen ; peut-être est-elle un portrait composite de Louie et de la Frieda des mauvais jours, lorsque Lawrence voit en elle la compagne de son corps et non celle de son esprit, celle dont tous ses amis pensent qu'elle était la seule femme au monde capable de le supporter. Certaines phrases le suggèrent :

> « Rares auraient été les femmes qui auraient osé pousser Jude à les épouser. Aucune femme ordinaire n'aurait désiré Jude, et aucune femme ordinaire n'aurait pu mettre la main sur lui. Une femme grossière, superficielle, ne souhaite pas épouser un homme sensitif, aux sentiments profonds ; elle veut un homme qui lui corresponde [113]. »

Aussi Lawrence, anticipant sur la nouvelle critique, se met en peine de corriger Hardy et de lui démontrer qu'Arabella n'était pas aussi superficielle que son créateur ne l'a voulue ! Malgré sa graisse et ses faux cheveux, elle est « de caractère *une espèce d'aristocrate* », « magnifiquement sans loi » [114], *vogelfrei,* disait Frieda ! Elle fait de Jude un homme, un mâle, et Hardy aurait « exagéré sa grossièreté » pour satisfaire son penchant moralisateur !

Jude aurait pu en effet rester monastique, passionné, médiéval, refusant la femme, réduisant à néant et pervertissant sa nature physique : son malheur est qu'Arabella « déteste ses livres, son attitude envers l'étude », rejette « son être » pour ne se préoccuper que du sien propre, « ne veut ou ne peut pas combiner sa vie avec lui pour l'accomplissement d'un objectif » [115]. La

112. *Phœnix,* 483, 488.
113. Ib. 489.
114. Ib. 490. Cf. aussi 489.
115. Ib. 494.

confession lawrencienne doit-elle être prise ici au pied de la lettre ? Ces passages du *Hardy* sont sans doute les textes les plus clairs et les plus précis sur le différend *moral* qui en 1914 sépare profondément Lawrence de Frieda, et que David Garnett a fortement souligné dans *Golden Echo* [116].

Sue est déjà, dans l'esprit de Lawrence, le prototype d'Hermione Roddice dans *Women in Love* autant qu'elle est une image de Jessie : comme Jude, comme Miriam, elle ne veut vivre que « partiellement, dans la conscience, dans l'esprit ». Elle ne souhaite pas l'expérience des sens, « elle ne veut que savoir ». La femelle est atrophiée en elle, sa volonté est mâle : elle n'est pas du type vierge, mais du type sorcière, asexué [117] : et voici ce qui semble être un écho du livre de Carpenter sur les *Types Intermédiaires chez les Peuples Primitifs* ; écho qui se répercute dans une lettre à Ottoline Morrell :

> Sue, comme Tess, appartenait à l'ancien type féminin de la sorcière ou prophétesse, qui adhérait au principe mâle, et détruisait le (principe) femelle. Mais chez la vraie prophétesse, chez Cassandre, par exemple, la négation de la femme avait un effet puissant et presque générateur de folie [118].

Sue (lisez Jessie Chambers) est la Cassandre ou l'Aspasie du Nord, *mutatis mutandis ;* mais sans la faculté prophétique, sans le mariage mystique de l'esprit femelle avec l'esprit mâle d'Apollon. Elle cherche sa satisfaction par l'intelligence, elle stimule et vivifie l'intelligence de Jude ; elle est « physiquement impuissante, mais puissante spirituellement» [119]. Pour Jude, elle et Arabella font à elles deux « une épouse ».

Lawrence poursuit son analyse, revivant sa jeunesse et ses conflits, refaisant au courant de la plume le roman de Hardy, avec une intensité et une précision hallucinantes, éprouvant l'horreur du moment où Jude, « à cause de son insatisfaction, doit prendre Sue sexuellement », où ils « épuisent leurs vies, lui dans la conscience, elle dans le corps » [120]. En recherchant les causes de cette tragédie, il résume et juge sa propre aventure, « résultat de l'excès de développement d'un principe de vie humaine aux dépens de l'autre » ; et il accepte avec gratitude et révérence la personnalité particulière de Sue-Jessie : pourquoi ce type humain n'a-t-il pas sa place, respectée, religieuse et digne, dans notre civilisation ? La médiation entre Lawrence et Jessie se fait ainsi, consciemment sans doute, dans la conception du mariage complexe :

---

116. Garnett, *Golden Echo*, 254-255.
117. *Phœnix*, 496.
118. Ib. 497. Cf. CL., 326.
119. *Phœnix*, 497-500.
120. Ib. 507.

> Si nous avions le respect de ce que nous sommes, notre vie prendrait une forme réelle, et Sue aurait sa place, une place qui n'existe pas encore, parce que nous sommes tous si vulgaires ; nous n'avons rien [121].

Houston Chamberlain et les confessions d'un homme en colère

« Confessions de son cœur » écrites dans la colère contre « la colossale idiotie » qu'est « *cette guerre* », ces deux descriptions de son *Hardy* par Lawrence sont celles qui expliquent le mieux cette œuvre, y compris ses nombreuses faiblesses : l'intérêt de cette étude n'est pas en elle-même, mais dans la lumière qu'elle projette sur ce qui restera de l'œuvre des années 1914 à 1919, et même d'après, y compris *The Plumed Serpent ;* dans l'éclairage de la pensée intime de Lawrence à la charnière entre l'abstrait et le symbole, l'idée générale et sa représentation artistique. Il s'y est livré complètement, motivations profondes, intelligence, théorie esthétique, faiblesses d'une pensée qui rejette la science lorsqu'elle ne va pas dans le sens de ses motivations, aptitude à généraliser à l'excès, éclairs de pénétration critique et psychologique. Tout le meilleur et tout le pire Lawrence est là dedans, avec les failles et les profonds défauts du caractère, les intuitions rapides, les jugements sans nuances, la recherche de points d'appui extérieurs à ses théories religieuses, historiques ou littéraires.

La colère explique beaucoup : d'abord l'attitude profonde envers « cette » guerre et envers « la » guerre. Lawrence n'est pas le moins du monde contre la guerre : il est contre cette guerre, celle de l'Angleterre contre l'Allemagne. Tout permet de croire qu'il a lu les *Assises du XIX*[e] *siècle* de Houston Stewart Chamberlain peu après leur parution en 1911. Deux indices le suggèrent : les allusions au « sang » et à la « race » dans la correspondance de Lawrence à la fin de 1912 et au début de 1913 [122] ; l'affirmation par Lawrence dans une lettre à Henry Savage de son goût pour *raw philosophy* et les ouvrages historiques [123]. Aucune autre source n'a été suggérée jusqu'ici pour ses idées sur l'histoire, telles qu'elles s'expriment dans le *Hardy* et dans les passages de *Twilight in Italy* écrits en 1915 : mais ces œuvres sont datées ; si elles attestent l'influence, elles n'en indiquent pas la première apparition.

Toutefois la certitude de l'influence de Houston Chamberlain repose sur ces deux œuvres, qui témoignent incontestablement

---

121. Ib. 509-510.

122. Cf. CL., 156, 160, 180 (17.1.1913) ; *Phœnix*, 417, 419, 421 pour les allusions au *sang*, à la *sève* (sujet d'un ouvrage en français de H. S. Chamberlain). Cf. *Twilight in Italy*, et ci-après note 141.

123. CL., 250.

d'un *renouveau* d'intérêt de la part de Lawrence, coïncidant avec la guerre et la célébrité du pamphlétaire pro-allemand de Bayreuth, auteur de retentissantes déclarations et de brochures diffusées chez les neutres [124]. Que Lawrence ait, entre 1912 et octobre 1914, lu d'un bout à l'autre les deux volumes des *Assises*, ne fait aucun doute pour qui lit coup sur coup le *Hardy* et les *Assises*, malgré la façon très caractéristique dont Lawrence tire parti en la déformant de la pensée de Chamberlain. Nous n'en citerons ici que deux preuves, choisies parmi bien d'autres.

Un développement de Lawrence a trait au relativisme et plus particulièrement à l'impossibilité où se trouve l'esprit de distinguer entre le mouvement absolu et le repos absolu [125]. On comparera les deux textes ci-après.

Leibniz, affirme Chamberlain, a exprimé « le principe fondamental de toute la science teutonique », marquant sa supériorité sur celle des Grecs, et il cite la lettre à Bayle de juillet 1687 :

> Le repos peut être considéré comme une vitesse infiniment lente ou comme une retardation infiniment grande, si bien qu'en un cas comme dans l'autre, la loi du repos doit être envisagée simplement comme un cas particulier des lois du mouvement. De même nous pouvons considérer deux grandeurs parfaitement égales comme inégales (si cela convient au but proposé) en traitant leur inégalité comme infiniment petite [126].

L'idée, plutôt que sa source, a séduit Lawrence, qui ne cite pas Leibniz à propos du mouvement de la roue sur son axe, image de l'opposition entre la volonté d'inertie et la volonté de mouvement ; il en reprend la première partie :

> Comment peut-on dire qu'il y ait mouvement et repos ? Si toutes choses se meuvent ensemble en un mouvement infini unique, c'est le repos. Repos et mouvement ne sont que deux degrés du mouvement, ou du repos. Le mouvement infini et le repos infini sont une seule et même chose. Cela est évident. Puisque, si le mouvement était infini, il n'existerait aucun point d'observation d'où l'on puisse l'envisager comme mouvement. Et de même pour le repos... Il n'existe donc rien de tel que le repos. Il n'y a que le mouvement infini. Mais le mouvement infini doit contenir tous les degrés du repos. Donc mouvement et repos sont la même chose. Le repos est

---

124. « *England* », « *Germany* », 1915, brochures de la propagande allemande, en anglais, à l'intention des pays neutres.

125. *Phœnix*, 448-449. Ch. VII, *Of Being and not Being*.

126. *Foundations of the XIXth Century*, vol. 2, 301-302. Chamberlain expose que « le principe fondamental de la science teutone » s'exprime dans une page de Leibniz : « Rest can be regarded as an infinitely slow speed or as an infinitely great retardation, so that in any case the law of rest is to be considered merely as a special case within the laws of motion. Similarly we can regard two perfectly equal magnitudes as unequal (if it serves our purpose), by looking upon the inequality as infinitely small » (Letter to Bayle, July 1607).

la plus petite vitesse du mouvement que je reconnaisse dans des conditions normales [127].

Quant à la seconde partie, base même de la dialectique et des fréquentes contradictions de Houston Chamberlain, on en retrouve des applications caractéristiques dans le *Hardy*, notamment dans le passage auquel il a déjà été fait allusion sur les deux Volontés, dont Lawrence nie que l'une soit négative et l'autre positive. C'est, dit-il « affaire de point de vue » [128]. La démarche de la pensée, en même temps que son contenu, est caractéristique de H.S. Chamberlain.

Notre seconde preuve pourrait être trouvée dans l'imitation par Lawrence du racisme foncier de Chamberlain, aveuglément suivi dans une analyse excessivement sommaire des caractéristiques attribuées par lui à des groupes humains. Chamberlain a dans le concept de race « une croyance mystique » : la race est la source dont sortent les héros, les individualistes, les « vraies personnalités ». Elle « élève l'homme au-dessus de lui-même, le dote de pouvoirs extraordinaires, je dirais presque surnaturels, tant elle le distingue de l'individu qui provient du fouillis chaotique de peuples tirés de toutes les parties du monde » [129]. Il importe de bien comprendre « la relation organique entre la race et sa quintessence, le héros ou le génie... Plus riche sera *le sang* qui circule invisible dans les veines, plus luxuriantes seront *les fleurs de la vie* qui écloront » [130] : la pureté de la race étant préservée chez les Teutons, auxquels Chamberlain prédit un grand avenir, grâce notamment, à leur culture, à leur liberté et à leur loyauté, mais au besoin grâce à des guerres cruelles menées « pour se faire de la place » et jeter les fondations « de ce qu'il y a de plus élevé et de plus moral » [131]. Cependant, les généralisations de Lawrence sur les Italiens, les Juifs, les Anglais, sont tirées de Weininger, qui renchérit sur Chamberlain [132].

Si l'esprit est le même, à quelques nuances près, les textes ne se prêtent guère à des rapprochements, sauf en ce qui concerne l'interprétation raciste de la religion juive dont nous avons traité en détail.

Aussi choisirons-nous une seconde preuve dans la mystique religieuse de la nature et de l'art, dont est imprégné le *Hardy*, et dans l'analyse historique sur laquelle s'appuie cette mystique. Pour Chamberlain, la « soi-disant Renaissance » est une malheu-

---

127. *Phœnix*, 448.
128. Ib. 448.
129. *Foundations* etc., vol. I, ch. IV, 269.
130. Ib. I, 297-298.
131. Ib., vol. I, 542 et ss. ; vol. II, 228 : *The Teutonic World.*
132. *Sex and Character*, ch. XIII, *Judaism*, notamment pp. 317-320 : « The likeness of the English to the Jews, a topic described at length by Wagner ».

reuse invention, comme l'idée de progrès et celles de l'humanitarisme, des droits de l'homme et du peuple souverain [133]. La Renaissance n'a pas apporté à l'art de stimulant, mais seulement des lois, des règles imitées de l'Antique. Face aux ravages du « chaos » causé par le mélange des races, le gendre de Wagner affirme que « seule une puissance humaine est capable de sauver la religion du double danger de l'idolâtrie et du déïsme philosophique. Cette puissance est l'art. Car c'est l'art, « système sanguin palpitant de la vie spirituelle supérieure », l'art seul, qui peut donner naissance à nouveau *à la forme originale*, c'est-à-dire *à l'expérience originale.* » [134].

Toute l'esthétique du *Hardy*, où Lawrence cherchant à réconcilier la Loi et l'Amour (Chamberlain dit la Loi et la Grâce) [135], se fonde ainsi sur une mystique de la création artistique qui trouve spontanément sa *forme originale*, comme la vie trouve la sienne dans les individus ou les fleurs ; et elle débouche sur une vague promesse d'une création nouvelle, qui sauvera l'homme des erreurs de l'abstraction issue de la Renaissance, de Raphaël le géomètre et de Turner l'homme de la lumière pure ; ces artistes, comme Hardy, Dostoïevsky, Mallarmé et Debussy, comme Platon et Dante, sont des manifestations de la fin d'une époque, de l'épuisement des ressources d'un art. Après eux il faut chercher un renouvellement. Ecoutons Chamberlain :

> Si nous considérons (notre temps) comme la fin du monde, nous sommes presque oppressés par la quasi splendeur de la grande époque italienne ; mais si nous cherchons refuge dans les bras d'un avenir d'une extravagante générosité, cette merveilleuse splendeur de l'art plastique ne nous apparaîtra peut-être que comme un épisode d'un ensemble bien plus grandiose [136].

La même promesse est dans les dernières pages du *Hardy :* elle est fondée sur la même esthétique, celle de la vivante spontanéité et de la création selon les lois de la nature, avec cette idée ajoutée bien lawrencienne de la collaboration joyeuse de l'homme et de la femme, qui n'est peut-être pas sans un petit écho de Noyes plutôt que de Weininger. Il est juste d'ajouter que tandis que pour Chamberlain c'est le Teuton qui va produire la nouvelle synthèse, pour Lawrence c'est la coopération de l'homme et de la

---

133. *Foundations*, etc. I, 211-212, 346 : « The empty phrases of the *droits de l'homme*, a parliamentary clap-trap ». II, 211 et ss. « The so-called Renaissance » ; 219-220, dénonciation de l'idée de progrès ; 223, de l'humanitarisme : « scruples are a crime against self » ; 382 : « *Le peuple souverain* did nothing but destroy ».

134. Ib. I, LIV : « Art as a pulsing blood-system of the higher spiritual life ».

« Only one human power is capable of rescuing religion from the double danger of idolatry and philosophic Deism ; that power is art. For it is art alone that can give new birth to the original form, i.e. the original experience ». *Foundations*, etc., I, LIV.

135. Ib. II, VII, 31, *Mythology of Inner Experience.*

136. Ib. II, 363.

femme qui est la source vivifiante de l'art nouveau ! Mais cette coopération est elle-même dans la tradition germanique, opposée à la conception latine des relations des sexes ; et la collaboratrice est prussienne.

Chez Chamberlain, l'esthétique se fonde sur une *Weltanschauung* qu'il dépeint comme « perception des problèmes de la vie » ; Lawrence dit « métaphysique », mais entend la même chose. La création artistique exprime les valeurs et les problèmes de la vie et sert de contrôle, de critique, de la « métaphysique » ; celle-ci doit surtout exprimer « l'objectif artistique qui sous-tend le but conscient de l'artiste. » La « métaphysique » est une rationnalisation à partir du subconscient vital [137]. Pour Chamberlain, ce sont les mystiques, Bœhme, Luther, Paracelsus, qui ont tué l'idée ancienne du temps et de l'histoire et fait place nette pour que les humanistes reconstruisent l'histoire vraie, en remontant par la philologie aux sources pré-israélites et pré-helléniques de la vie spirituelle indo-européenne, jusqu'aux vrais Aryens [138] ; ce sont les mystiques qui ont identifié la nature avec Dieu et à la fois permis la révolution de la science naturelle et réaffirmé l'amour passionné de la nature. L'art est perception et re-création mystique intuitive, *Welt-Anschauung*, c'est-à-dire « perception intuitive de l'humanité » [139].

> « La valeur relative d'une *Weltanschauung* dépend davantage de la puissance de vision que de la puissance abstraite de pensée, de la justesse de la perspective, de la vividité de l'image, de ses qualités artistiques... que de la quantité perçue. » Comparant « le paysage aux trois arbres » de Rembrandt et une photographie, il conclut : « La Beauté est ce qu'ajoute l'homme : grâce à elle la nature devient art, et le chaos, perception intuitive [140] ».

On rapprochera de ce passage le *statement without creation* de Lawrence à propos d'un roman de Cannan. L'esthétique lawrencienne telle qu'elle s'est dessinée en 1913 et en 1914, rejetant la forme et la conception traditionnelle des caractères, esthétique de la spontanéité créatrice, est née dans son esprit en même temps que les idées racistes sur la mystique du sang et du subconscient racial, en même temps que les notions esquissées déjà dans la première version de *Twilight in Italy*, sur des différences profondes entre hommes du Nord et hommes du Midi [141]. L'influence de Houston

---

137. *Phœnix*, 476, 478.

138. *Foundations*, etc. II, 411, 436.

139. Ib. II, 241 : « ...perception of the problems of life... *Welt* means *mankind* ; *anschauung*, intuitive perception ».

140. Ib. II, 242-243.

141. Cf. T.I., 27-28, etc., et *Foundations, etc.*, II, 188, sur l'Italie pays de la crasse, de la grossièreté, du mensonge et de la pauvreté, en dépit de la présence d'éléments « extérieurement latinisés mais intérieurement tout à fait Teutons ».

Chamberlain, latente depuis 1912, sera durable et nous la retrouverons dans *Education of the People*, *Fantasia of the Unconscious*, *Aaron's Rod*, *Kangaroo* et *The Plumed Serpent*, mais surtout, avant 1919, dans *Movements in European History*.

Mais la soudaine cristallisation en un tout relativement cohérent de cette convergence dans le *Hardy* doit être expliquée : toute la correspondance de 1913 à 1915, toute l'attitude de Lawrence devant la guerre, sa crise mystique de fin 1914, s'éclaire à la lumière de cette lecture. Le lien caché entre sa conduite et ses idés, entre son esthétique et sa politique dans la mesure où il en a une, que l'influence de Nietzsche et de Carpenter ne suffirait pas à dégager, se manifeste soudain, comme s'expliquent les affinités entre l'auteur de *Kangaroo* et du *Plumed Serpent* avec ces sursauts de colère de pessimistes insatisfaits que sont le fascisme et le nazisme. C'est la colère de l'inadapté, la rage de l'aliénation sociale et nationale, l'orgueil du déclassé se déclarant l'égal des aristocrates et le supérieur du commun, qui poussent Lawrence en 1914 à affirmer envers et contre tous, les racines spirituelles qu'il cherche à se refaire en se replongeant dans la pensée du transfuge Chamberlain, du névrosé de Bayreuth, pour qui « tout mystique est qu'il le veuille ou non un antisémite né » [142], et l'artiste est nécessairement un mystique. Lawrence ne suit pas partout et en tout son modèle, qu'il ne nomme pas plus qu'il ne nomme ses autres sources, les unes certaines, Carpenter, Weininger, Jane Harrison, d'autres probables, Noyes ou Nordhoff, dont certains échos sont perceptibles dans le *Hardy*, comme il ne suit pas en tout chacun de ceux-ci. Mais comment ne pas voir dans le *Hardy* les preuves d'une lecture attentive et enthousiaste de ce qui a pu lui paraître au début de la guerre, comme le modèle parfait de sa propre attitude sur tous les plans, de la vie intime à l'action politique et sociale et au rôle de l'artiste ? La grande divergence toutefois ne se situe pas sur les plans religieux, politique, ou philosophique, mais dans la généralisation que fait Lawrence de l'idée de Weininger du mélange dans les individus des principes ou plasmas mâle et femelle : l'accent mis par Lawrence sur la sexualité et l'amour des sexes plutôt que sur la grâce et l'amour sacré, ne doit pas faire oublier que l'appareil pseudo-scientifique, pseudo-historique et pseudo-philosophique sur lequel il fonde sa dialectique, est emprunté tout d'une pièce à deux écrivains dont le premier a fortement influencé le second, Chamberlain et Weininger. Le point de synthèse des idées de Lawrence au moment critique de sa vie spirituelle, la création définitive du *Rainbow*, se situe au carrefour des idées d'où partira la mystique du nazisme hitlérien. Lawrence saura se détacher en

142. *Foundations*, etc., II, 413. « Every mystic is, whether he will or not, a born Anti-Semite, » après quoi Chamberlain cite Boehme, Luther, Paracelsus.

partie, dans des circonstances plus heureuses, mais notre découverte dans le *Hardy* de cette source impure renforce les réserves d'un Cecil Gray dont nous avons fait état ci-dessus [143].

Si les valeurs réelles de l'œuvre artistique de Lawrence correspondent aux moments où il se dégage de cette influence, il ne faut pas oublier à quel point les bas-fonds de sa pensée, les reniements de son passé, de ses amis socialistes et ouvriers, et le mépris des hommes et des pauvres, l'affirmation messianique d'une supériorité individuelle, essentielle, vis-à-vis de l'humanité commune, font partie d'un arsenal de pensée réactionnaire emprunté en bloc à Houston Chamberlain par le Lawrence d'octobre 1914. Le miracle sera que son intelligence et son génie parviennent à tirer de ce fatras assez de beauté intrinsèque et de sympathie humaine pour faire de lui l'un des hommes représentatifs d'une période autrement que par ce qu'elle a de laid et de sordide dans son aboutissement historique.

V. *The Crown*, 1915 et 1925

Les états d'une œuvre peu retouchée

Ce texte « philosophique » est un troisième ou quatrième « état » de l'*Etude sur Thomas Hardy*, portant les marques d'une élaboration personnelle et poétique des thèmes fondamentaux de cette première version. Après plusieurs faux départs sous les titres de *Le gai Savaire*, puis de *Morgenrot*, la première moitié paraît dans *The Signature* en octobre-novembre 1915. La seconde n'est connue que sous la forme définitive du texte complet publié en 1925 dans le recueil *Reflections on the Death of a Porcupine*. La rédaction de l'ensemble se situe entre juillet et le 20 septembre. Il s'agit bien d'une refonte du *Hardy*, moins l'analyse des romans du Wessex, moins les généralisations explicites sur la sexualité tirées de Weininger ; moins les démarcages flagrants de Houston Chamberlain sur la religion juive, le christianisme et l'histoire ; moins enfin les commentaires détaillés de Lawrence sur les peintres, italiens ou modernes. Les thèmes en sont la Trinité lawrencienne ; le héros-artiste et son paradis ; les diverses formes de la damnation ou de la non-création de l'individu ; le mépris des hommes et de la société ; et, synthèse de tous ces thèmes, l'esthétique et l'éthique de l'individuel et de l'unique.

C'est dire que, beaucoup mieux fondues en une synthèse personnelle, on y retrouve les influences diverses du *Hardy*, notamment les souvenirs nietzschéens, l'esthétique et la mystique occultiste de Blake, la mythologie et le symbolisme animaliers de

143. Cf. supra p. 324.

Blake et de Nietzsche ; l'esthétique de Chamberlain, avec des vestiges de son analyse de l'Ancien Testament, et des traces durables de son racisme[144]. Il s'y ajoute, outre la tendance lawrencienne à reprendre et à élaborer des symboles chrétiens, les effets très nets de sa récente lecture de Burnet.

Le texte de *The Crown* est en effet contemporain de l'évolution de Lawrence, sous l'influence d'Ottoline et de Russell, loin de ses « chrétiens » vers les « Grecs primitifs » et surtout Héraclite[145]. Après une dose massive d'idéologie teutonique et romantique, ces pages témoignent d'un effort vers une philosophie personnelle, peut-être d'un retour momentané vers des sources plus spécifiquement nationales, notamment Blake. Il permet de déceler ce qui subsiste des influences diverses dont le *Hardy* contient la preuve.

Il le permet d'autant plus qu'il porte les traces de retouches et d'additions datant de l'été de 1925, attestées, pour trois chapitres, par les différences entre les textes de *Signature* et des *Reflections ;* pour les trois derniers chapitres, par des allusions à des événements de l'après-guerre, par des souvenirs d'Amérique, par la constitution d'un bestiaire lawrencien, auquel se sont ajoutés des animaux nouveaux, hyène, condor, babouin, traité dans le style de *Birds, Beasts and Flowers* et non plus dans celui des premiers chapitres, et donc enfin, par un changement très net du style. Le contraste est parfois marqué entre la prose rythmée, pulsée, du début, toute proche de celle du *Rainbow,* et certains passages dépouillés, cassants des trois derniers chapitres, par exemple, celui qui décrit les vautours, ou la phrase se brise et se ramène à sa plus simple structure. Du ton de la foi et de l'espérance mystiques, on passe à celui de la satire et de l'ironie, caractéristique des années d'Amérique. La comparaison avec les manuscrits holographes de l'Université du Texas devrait permettre de dater avec précision tous les passages rapportés en 1925. Pour les besoins de notre exposé les indices internes suffiront.

Entre 1915 et 1925, Lawrence n'a varié sur rien d'essentiel : le monothéisme juif est toujours pour lui une preuve de stérilité, et toute la doctrine chamberlainienne de la religion de l'expérience intime subsiste. Il a quelque peu modifié son vocabulaire psychologique ; c'est ainsi qu'il remplace *hate* par *power, wrath* par *strength, intact virginity* par *virgin spontaneity* etc. ; il établit une nouvelle synonymie entre *blood* et *power* là où en 1915 il disait *flesh* et *senses*[146]. Mais ces corrections restent superficielles,

144. RDP, 84 : « The millionaire : the international financier : the bankers of this world. The baboons, the hyaenas, the vultures ». Cf. *Kangaroo,* 240. « And if a man is to be brought to any heel, better a spurred heel than the heel of a Jewish financier. »

145. CL., 352, etc. et supra II, IV, p. 9, n. 21.

146. RDP, 11, 12, 22, 13, 24.

et témoignent en somme, de la fidélité aux thèmes et aux idées issus tout droit du *Hardy*.

Les trois derniers chapitres, et un important fragment nouveau du chapitre II, introduisent non seulement des animaux nouveaux dans le bestiaire fabuleux, mais des personnages historiques complétant la galerie des héros ou des traîtres de la mythologie personnelle de Lawrence. Saul, David, Salomon, Shelley, saint François d'Assise, Leonardo et Michel-Ange, appartiennent à la mythologie historique chamberlaino-lawrencienne. Par contre Don Juan, Sardanapale, César, d'Annunzio, les personnages de l'*Idiot* et des *Frères Karamazov* peut-être, ceux d'Edgar Allan Poe certainement, sont des apports postérieurs à 1915. Périclès et Platon, typiques de 1915, sont remplacés dans la même phrase par l'Assyrie et l'Egypte qui engagent moins l'auteur ! [147].

En soulignant dans sa note introductive, par ailleurs fort hypocrite, combien peu il a modifié son texte de 1915, le Lawrence de 1925, au retour de Mexico, reconnaît donc sa fidélité aux thèmes et aux idées de la fin de sa jeunesse, et, en gros, à l'idéologie de l'automne de 1914 où se fait la synthèse de sa vie et de son art, de sa philosophie et de sa conduite.

Comme dans le *Hardy*, la présentation commence sous forme d'un prologue empruntant son symbolisme initial au petit livre de Mrs Jenner et au folklore britannique, bientôt élargi par des apports ultérieurs, au moins dans l'édition définitive. Le thème est celui d'une *nursery rhyme* : le lion et la licorne, emblèmes du blason royal, se battent pour la couronne ; le lion triomphe de la licorne et la chasse de la ville. Ils symbolisent, le lion l'Origine, le commencement, la chair, la source, la nuit, l'obscurité ; la licorne la Fin, l'aboutissement, l'Esprit, l'aspiration, le jour, la lumière. Chacun d'eux représente donc dans le dualisme lawrencien à aspiration trinitaire, l'une des tendances complémentaires de l'Etre parfait, dont la lutte aboutit aux échecs divers de l'individu, et dont la réconciliation sous la couronne du Saint-Esprit, mène au Paradis des Elus, de ceux qui savent « être et être différents », comme le propose le titre du chapitre VI.

Ainsi la Trinité lawrencienne se réaffirme en un langage plus clair, plus dépouillé, que celui du *Hardy*, mais toujours poétique et entièrement symbolique : l'être issu de l'Eternité de la Chair, de l'Obscurité des Commencements mais qui n'est pas encore pleinement engendré, qui n'est pas passé par la seconde naissance, s'achemine vers une deuxième Eternité, celle de l'Esprit, de la Lumière, de la Foi. Il peut adorer l'une ou l'autre de ces Eternités, et ainsi se mutiler, se *réduire ;* il peut par cette adoration de la Source ou de l'Aspiration, atteindre à la *consommation*. Il ne le fera qu'au prix d'une partie de l'Etre total ; ce

147. Ib. 10 ; *The Signature*, n° I, 9.

sera la *consommation* dans un seul Infini, qui fait passer la couronne sur la tête d'un seul des deux animaux héraldiques, alors qu'elle doit rester entre eux le symbole de la médiation et de la consolation du Saint-Esprit. Soit que l'homme se livre au délire bacchique, à la danse devant l'Arche, sans sortir de la matrice originelle, comme David et Salomon, l'Assyrie et l'Egypte, soit qu'il se consume dans la lumière de l'Amour universel, comme saint François ou Shelley, il ne connaît pas la réconciliation des opposés, mais il vit dans le mensonge qu'est la négation de l'un ou de l'autre. La perfection n'existe que dans l'opposition complète et dans l'équilibre de l'Amour et de la Puissance [148], de la lumière et de l'obscurité. Le péché suprême, le blasphème impardonnable, affirme le lecteur assidu du *Mariage du Ciel et de l'Enfer* qu'est Lawrence, consiste à vouloir que le lion se couche à côté de l'agneau : « Cela est créer le néant » [149]. La Couronne repose sur « l'équilibre parfait de la lutte », elle n'est pas « le fruit de la victoire de l'un ou de l'autre ». Et dans trois phrases ajoutées en 1925 il résume sa pensée :

> « Tout ce qui *triomphe* périt. La consommation vient du rapport parfait. A cela un homme peut *accéder*. Mais celui qui triomphe, périt [150]. »

Toutefois, cette idée, si admirablement qu'elle résume toute la thèse de *The Crown*, est marquée du sceau d'autres concepts, d'autres lectures ; ces trois phrases hachées ne portent la marque de 1915 ni dans leur fond ni dans le style.

Les damnés de l'enfer lawrencien sont donc de deux espèces : ceux de la Chair, de l'Inertie, du triomphe de la haine, de la puissance, chez qui l'esprit reste stérile ; ceux de l'esprit, du mouvement, du triomphe de l'amour, de l'assertion de soi-même. Plutôt que d'un enfer, il s'agit de limbes, où s'agitent les ombres de ceux qui n'ont pas pleinement atteint à l'Etre, les myriades de « vies incréées » qui transitent dans la confusion et le néant sans atteindre l'immortalité, l'existence hors du temps [151]. Les idées sur le « héros incréé », sur les damnés, se sont précisées depuis 1914, sans d'ailleurs se modifier sensiblement. Les limbes se sont peuplés, même si la définition du héros immortel n'a pas progressé. L'âme partielle, stérile, incréée, « déclare qu'il n'y a qu'un seul Dieu » ; elle affirme que la partie est le tout ; c'est l'âme du « tyran héroïque », de Sardanapale ou de César (1925), de David, d'Agamemnon, de César et de Napoléon (1915), lions dévorants, tigres dionysiaques dont la lumière est faite de ténèbres [152].

---

148. En 1915, Lawrence dit *Amour* et *Haine*, cf. supra p. 413 et note 146.
149. RDP, 17.
150. Ib. 17.
151. Ib. 24.
152. *The Signature*, n° II, 7-8, 9-10.

En face de cette assertion de la Chair, de la Puissance, l'autre erreur est l'affirmation du « faux moi », la conscience de soi, le triomphe ou l'apothéose du moi. Ici l'enfer ne se comprend que par opposition à la conception de l'être individuel devenu immortel : dans tout être il y a ce qui est temporel et relatif, et ce qui peut être éternel et absolu,

> « ce moi que je suis n'a pas d'être sauf dans l'intemporalité. Dans me consommation, lorsque ce qui vient du Commencement et ce qui vient de la Fin sont transfondus en unité, alors j'accède à l'être, j'ai l'existence. Jusqu'à ce moment je suis seulement une partie de la nature : je ne *suis* pas » [153].

Toute assertion de sa propre existence temporelle comme absolue est un mensonge et une usurpation. Le Phénix et la fleur du coquelicot existent dans l'absolu ; leur cendre ou leur tige appartiennent au « flux temporel de la corruption ». L'affirmation de la permanence, de la durabilité du moi dans le temporel, est une imposture, c'est le fait des « choux », ces mensonges vivants : « L'âme n'accède pas à l'être à la naissance », mais... « dans le courant de la vie, de même que le Phénix dans sa maturité devient immortel dans les flammes » [154]. Les myriades de « lacunes encadrées », les hommes qui ne sont pas arrivés à l'être, sont le pendant démocratique de ce mensonge que sont les grands « tyrans héroïques » ; ce sont les choux intérieurement pourris qui veulent conserver leur nullité et leur mensonge, et sont voués aux anges de la corruption, le serpent et le triton de Blake, le nénuphar, symbole de la froide et inévitable destruction des faux « moi » et de la civilisation [155].

Le faux moi, usurpateur de la couronne, se glorifie lui-même, se détruit par l'*analyse*, qui présuppose un cadavre ; par l'esthétisme, dans lequel l'énoncé se prend pour création artistique ; par la sentimentalité qui remplace le sentiment ; par la démocratie humanitaire et égalitaire ; par la science qui tue les mystères et dévore les secrets ; par l'introspection et la guerre scientifique et mécanique [156]. Dimitri Karamazov, Rogogine, les héros de Poe, sont les symboles de cette forme de la damnation, de cette *réduction*, de cette mort vivante dont le chapitre IV, *Dans le sépulcre*, montre les différents aspects en développant ce que Lawrence entend par la *réduction* de l'être, sorte de désintégration par l'action corrosive de la conscience de soi, y compris ses applications à la sensualité amoureuse et à l'amour « frictionnel ». Mais il est difficile de dater avec certitude le passage sur l'amour,

---

153. RDP, 37.
154. Ib. 38.
155. Ib. 47-48.
156. Ib. 51-54.

dont la netteté et la poésie tranchent avec le vague ou le style prosaïque des morceaux correspondants du *Hardy*[157].

La guerre et la société font naturellement l'objet de commentaires particulièrement acerbes, le ton satirique y étant encore rehaussé par les additions certaines ou présumées de 1925. La guerre est le combat insensé du lion et de la licorne, tous deux devenus fous et s'arrogeant la couronne, s'entre-déchirant « sans rime ni raison »[158] : Lawrence ne dit pas lequel des deux combattants, l'Allemagne ou l'Angleterre, est « la licorne de vertu et de virginité intacte » rendue folle par l'acuité de la lumière de la conscience, et lequel le « lion de colère et de splendeur » rugissant dans sa prison de ténèbre ! Mais il présente la guerre comme faisant partie du processus de *réduction*, dont elle est la collectivisation et la mécanisation : les hommes, pourris en dedans, cherchent dans la sensation le seule forme de vie qui leur reste, comme dans un sursaut de perversion amoureuse. Ce « sensationnalisme » est « notre luxure ».

> Il s'est enfin mué en une activité collective, une guerre, par laquelle, sous une vaste carapace de vertu, nous assénons à grands coups la destruction autour de nous, jusqu'à faire de notre civilisation une immense enveloppe pleine de corruption, de décomposition, une simple coquille menaçant de s'écrouler sur elle-même[159].

Cette coquille, c'est la conception chrétienne dit-il, ayant en apparence considérablement évolué depuis l'automne de 1914 sur ce point. Au lieu d'en sortir, l'humanité « retombe entièrement en arrière, par voie de réduction, retourne au Commencement. C'est le triomphe de la mort, de la décomposition »[160]. Pour qui a compris le *Hardy*, et ce que représente le « Commencement » dans la pensée de son maître H. S. Chamberlain, c'est là une condamnation voilée mais claire de la guerre que mène l'Angleterre, inspirée des fausses valeurs hébraïques d'un christianisme qui n'a pas accompli la mutation teutonne des *Assises du XIX^e^ Siècle*. Use-t-il du symbolisme pour déguiser sa pensée ? A-t-il conscience du fait qu'il ne pourrait guère publier, en octobre 1915, un texte plus explicite ?

Donc la guerre est un sursaut de désir d'une civilisation trop éprise de sécurité, trop volontaire : la sexualité est épuisée, la passion éventée, l'âme lassée de tout, même de l'analyse. La guerre est la recherche de la « réduction définitive », un jeu sadique avec la mort[161] : un soldat mutilé rencontré à Bognor en mai 1915

157. Ib. 52-61, et plus particulièrement 58, au sujet de l'amour à la Gerald Crich et la « réduction par friction ».
158. Ib. 13.
159. Ib. 46.
160. Ib. 46-47.
161. Ib. 69-70. Le mot *Sadism* est-il du texte de 1915 ? Il est permis d'en douter.

devient le symbole de la fascination sexuelle et sadique exercées par la mort et la destruction [162]. Lawrence restera fidèle à cette conception fataliste et mystique de la guerre, que nous retrouverons dans les conclusions de *Movements in European History :* pour lui l'histoire est une alternance aveugle d'accès destructeurs et de transes créatrices [163].

Mais si la guerre est divine, comme la corruption, lorsqu'elle est « pure », c'est-à-dire lorsqu'elle vise à une création nouvelle [164], il ne voit rien de divin dans la structure sociale, refuge des myriades de « vies incréées », de personnalités fausses, dépourvues de tout dynamisme vital, vouées au culte de l'enveloppe extérieure et vide qui les abrite. Le mépris des hommes se donne libre cours dans cette œuvre par laquelle il a prétendu au début de 1915 les mener à leur salut, si besoin est par la force ou la cautèle. Rares sont ceux qui ont une âme immortelle ; la plupart ne sont que « des phénomènes naturels transitoires » : peu importe qu'ils vivent ou qu'ils périssent [165] : ce sont des choux gras, des mensonges satisfaits d'eux-mêmes, voués à la volonté de posséder et de persister dans leur nullité. Le nietzschéisme chamberlainien, ennemi des droits de l'homme et de l'humanitarisme, se donne ici libre cours, et le texte paru dans le troisième et dernier numéro de *The Signature* exprime la pure doctrine anti-démocratique, le mépris de la personne humaine, la négation des droits de la majorité au nom de quelque égoïsme sacré et surhumain [166].

Les idées du *Hardy* sur la société sont reprises brièvement, mais de façon percutante : riches et pauvres se valent, il n'y a ni riches ni pauvres, ni masses ni classes moyennes, ni aristocrates. Sur ce dernier point, une évolution s'est dessinée depuis la première lettre à Ottoline. Il n'y a que des myriades de « lacunes encadrées », et de rares « fontaines intemporelles », sources de vie et d'art. Au nihilisme social, Lawrence oppose une dynamique vitaliste du héros ; mais sa vision du monde est telle qu'il isole son héros encore plus qu'en 1914 et en fait un phénomène surnaturel sans rapport vital avec la société humaine. Là où le héros de Chamberlain, Homère, Jésus, saint François, Luther, est issu de la race et s'appuie sur elle, celui de Lawrence est déjà, dès 1915, enfermé en lui-même, incompris et incompréhensible. La grande solitude naturiste de *Birds, Beasts and Flowers* est fortement préfigurée dans cet isolement.

---

162. Ib. 72-74. Cf. L., 222, lettre que nous datons du 22 mai 1915, et non de mars comme le fait Aldous Huxley : elle contient en effet une allusion à la constitution du gouvernement de coalition faisant suite au cabinet libéral d'Asquith.

163. Ib. 78.

164. Ib. 76-78.

165. Cf. lettre de Frieda à Cynthia Asquith, supra, pp. 297-298 et note 180.

166. *The Signature*, III, 4-8, RDP, 39-46.

Le paradoxe social lawrencien se double, ou procède, d'un paradoxe esthétique : *Etre, et être différent,* tel est le programme positif que propose aux Anglais en guerre, en 1915, l'homme qui voudrait ou a voulu les orienter vers une paix meilleure. Et ce programme est fondé sur une esthétique de l'individuel et de l'unique, l'esthétique du Phénix ; celle-ci ne connaît que l'artiste et la création, sans tenir compte ni des origines ni du public de l'œuvre d'art. « *Art for my sake* », s'écriera Lawrence quelques années plus tard, et c'est bien là le parfait résumé de sa conception de la création artistique, qui exclut le nécessaire partenaire, lecteur ou spectateur.

Le but de l'art, comme de la vie, est de sortir du temps, d'atteindre l'immortalité : c'est dans l'intemporel que nous existons vraiment ; la fleur est intemporelle, elle échappe à toute condition [167]. La seconde naissance peut être réalisée dans l'amour sexuel par l'anéantissement du moi conscient dans l'obscurité primitive de la chair, par incorporation de l'être au « ténébreux tout puissant du commencement » [168], ou encore être l'effet de la prise de conscience de ce qu'il y a de divin dans la destruction, soit par la sexualité (Aphrodite) soit par l'esprit (Dionysos) [169] ; elle peut enfin consister dans l'établissement d'un « rapport » entier entre les deux éternités, le commencement et la fin, l'obscurité et la lumière ; l'effusion de l'Esprit-Saint donne alors l'immortalité à l'individu dans ce qu'il a d'unique en réunissant les deux moitiés de son être par le jaillissement d'une étincelle [170] ; la seconde naissance, c'est l'entrée dans l'immortalité, suprême et difficile réalisation de l'être, atteinte dans la souffrance et dans la joie, accomplissement de « l'être consommé ».

> « Ce n'est pas affaire de temps mais d'être... Il s'agit de soumission à la grâce divine, dans la souffrance et l'oblitération de soi-même, et de conquête par la grâce divine, comme le tigre bondit sur le cerf tremblant, dans l'entière satisfaction du Soi, dans le total accomplissement du désir [171]. »

Une fois de plus, éthique et esthétique se confondent. Mais c'est une éthique a-sociale, celle des bêtes de proie, celle d'un ordre divin de la nature où chaque animal a comme chez Blake, sa loi propre, où l'on ne doit pas tenter de faire coucher le lion à côté de l'agneau. Car la personnalité et l'œuvre de l'artiste se confondent dans la création parfaite. Dans une lettre sur Van Gogh de mars

---

167. RDP, 21.

168. Ib. 25, 26 : « ...I melt out and am gone into the eternal darkness, the primal creative darkness reigns, and I am not, (and at last I am)... I am contributed again to the immortal source. (I am with the dark Almighty of the beginning.) ». Les passages entre parenthèses ont été rajoutés dans le texte de 1925. Ib. 25, 26.

169. Ib. 74.

170. Ib. 90-91.

171. Ib. 91.

1915, Lawrence propose comme but à l'artiste de « vivre son animal », en vue de « la création d'un homme dans l'ordre des faits vivants », l'art devenant alors « l'expression définitive de l'animal ou de l'homme ainsi créé » [172] : de même dans *The Crown*, il distingue à peine entre la vie et l'œuvre de l'artiste et se laisse emporter par sa rhétorique, sans se préoccuper beaucoup de la pragmatique de sa théorie.

Toutefois il a senti l'objection : si l'art est création hors du temps, comment l'objet d'art peut-il conserver sa beauté à travers les siècles ? Si seule la manifestation du « Dieu-vif » est intemporelle, comment l'image de l'effusion du Saint-Esprit dans l'artiste peut-elle durer sans déchoir ? Car « la perpétuation est un péché » : il ne faut pas « nouer le temps, et rendre la consommation temporelle ou éternelle ». Mais la matière s'écoule lentement dans le flux éternel : c'est une vague lente de la décomposition générale des formes, et sur cette vague l'artiste grave l'image bien aimée, « la forme réalisée au confluent suprême des deux vagues rapides. » L'art, c'est

> la révélation d'un rapport pur absolu entre les deux éternités. La matière est une vague lente et vaste qui retourne vers l'Origine. Et l'Esprit est une vague lente, infinie, qui retourne vers le But, l'ultime Avenir. Sur le marbre ou le bronze, sur la couleur ou sur l'air, et sur la conscience, nous imprimons une parfaite révélation, et voilà ce qu'est l'art : qu'il révèle un rapport soit dans la création, soit dans la corruption, c'est une révélation de Dieu... Parce que la révélation est imprimée sur pierre ou granit, sur la vague lente à s'éloigner, elle reste avec nous longtemps, longtemps, comme les sculptures de l'Egypte [173].

Ainsi, et Lawrence a ici digéré et assimilé à son esthétique l'idée cabalistique sur l'amour des sexes signalée dans le *Hardy*, toutes les révélations intemporelles parfaites des artistes du passé s'accumulent dans nos âmes :

> Le vrai Dieu est *créé* chaque fois qu'un rapport dans sa pureté s'établit, qu'une consommation du deux-en-un a lieu. Si bien que la fleur de coquelicot est Dieu rougeoyant émanant de la plante. Et qu'un homme qui parvient à effectuer la vraie fusion de soi-même avec toute la multiple création, est une pure relation, un vrai rayon d'unité à partir de la multiplicité ; et cet homme est Dieu créé là où auparavant Dieu n'était pas créé. Il est le Saint-Esprit tissu de flamme et de chair, alors qu'auparavant, le Saint-Esprit n'était qu'esprit [174].

Ici se synthétisent dans sa prose les théories des mystiques et des cabalistes, de Paracelse à Boehme, via Swedenborg et Blake,

---

172. CL., 327.
173. RDP, 93.
174. Ib. 94.

jusqu'à Chamberlain et son esthétique du dynamisme créateur. Mais si la fixation de l'instant est permise, sa *répétition* ne l'est pas : la mémoire n'est pas la révélation de Dieu, mémoire n'est pas vérité. Dieu apparaît de nouveau, mais toujours différent : il faut chaque fois le recréer. L'homme doit se livrer à une « glorieuse activité », la seule : « l'établissement d'un nouveau rapport entre lui-même et un nouveau ciel et une nouvelle terre » [175]. Le buste peut survivre à la cité, mais il ne faut pas faire deux fois le même buste. Lawrence nie la Société : car la mémoire c'est l'artiste au lendemain de la création, c'est autrui qui se souvient de l'œuvre créée, c'est donc l'imitation. Mais il accepte l'Histoire, sans s'apercevoir, comme l'a fort bien fait son maître en esthétique Chamberlain, que sans la société, sans le groupe humain (Chamberlain dit la race), le héros n'a pas de point d'appui, l'artiste n'a pas de racines ni d'assises. L'esthétique lawrencienne, vitaliste et « gestaltiste » par ses origines psychologiques, en exaltant l'individuel et le « jamais vu deux fois », coupe l'artiste de ses origines sociales et humaines, aboutit, comme la vie de l'artiste, à la solitude animalière et botaniste des *Birds, Beasts and Flowers*, et à la satire de *Women in Love*. L'établissement du « nouveau rapport » entre l'individu et le cosmos, sans communication avec autrui, n'est qu'une forme de la solitude humaine. Et l'histoire, comme l'atteste *The Crown* bien plus que le *Hardy*, n'est pour Lawrence qu'un vaste bestiaire où se mêlent, tous également symboliques, les héros-fauves, David, Sardanapale, Napoléon ou César, les personnages de roman, Dimitri Karamazov, Rogogine, Ligée, et les animaux héraldiques, lion, licorne, le tigre de Blake, l'agneau pascal, le pou, le vautour, le condor ou l'aigle, l'hyène, le serpent et le triton. L'art n'est plus que vision symboliste intense, mystique et momentanée, l'acte créateur donnant naissance d'un seul coup à la forme et au contenu. Lorsque Lawrence dit *perpetuation is sin* et *memory is not truth*, c'est à la forme traditionnelle qu'il en a. Son esthétique de l'unique et du jaillisement créateur spontané, est une esthétique de la découverte de la forme *sui generis* de chaque œuvre. Mais c'est aussi une esthétique statique, rejetant le dynamisme collectif et social pour se figer en une suite de prototypes ou de stéréotypes artistiques : qu'il le veuille ou non, son coquelicot finit dans un herbier, ses héros dans un imagier et son phénix dans le bestiaire d'où il l'a tiré. Niant la société et acceptant l'histoire, Lawrence ne voit de l'histoire de l'art qu'une série de sommets émergeant d'un océan dans lequel se sont dissipées à jamais les sources collectives de la création.

Cette esthétique s'est rapprochée de Blake et des sources anglaises, dans l'effort d'expression poétique auquel s'est livré Lawrence entre le *Hardy* et *The Crown* : si de Weininger et de

175. Ib. 99.

Chamberlain il reste un substrat profond et durable, si de Nietzsche il reste l'arrogance messianique, c'est tout de même le Génie Poétique de Blake qui l'emporte, et qui fait de cette œuvre un poème en prose dans la grande tradition anglaise en même temps que dans la tradition des mystiques hermétiques.

L'inspiration chrétienne du *Hardy*, de l'hiver 1914-1915, où se combinaient les influences de Blake, de Chamberlain, peut-être de Noyes et l'éducation non-conformiste de Lawrence, est passée au second plan conformément au programme que l'écrivain s'était tracé après la première lecture de Burnet. Nous ne pouvons faire plus ici que de signaler les traces les plus marquées de l'effet de cette lecture, notamment dans le chapitre III, *The Flux of Corruption*, où le sentiment du devenir, du changement, de la décomposition de tout ce qui est temporel, et le terme même de *flux*, rappellent le flux héraclitien. Mais on peut aller beaucoup plus loin dans la comparaison, et montrer comment Lawrence a fait sienne la doctrine de la « lutte des opposés », qui est en réalité harmonie et sagesse, car, comme le dit Philon « ce qui est composé des deux contraires est un ; et lorsque l'un est divisé, les contraires se manifestent » [176]. Non seulement, se substitue à la grossière opposition entre mâle et femelle trouvée dans Weininger, l'idée de la « corrélation des contraires », mais les images antithétiques d'Héraclite sont présentes partout dans *The Crown* non pas au niveau des formes du bestiaire, mais à celui des composantes mystiques des êtres : le chemin montant et le chemin descendant, le feu, substance primitive, les exhalations soit lumineuses et pures, soit obscures et humides, le jour et la nuit, l'été et l'hiver, l'un et le multiple, la lutte et l'harmonie, tout cela est passé dans *The Crown* et a relevé le niveau de la pensée en donnant une plus grande cohérence aux images et aux symboles. L'opposition du feu et de l'eau, l'idée que ceux qui meurent par le feu deviennent des dieux immortels, alors que ceux qui meurent par l'eau retournent à la terre, toutes ces idées se retrouvent dans les images fondamentales de *The Crown*. Si la tradition héraclitienne se retrouve dans la légende des gnostiques et des mystiques, il est néanmoins clair que Lawrence s'y est retrempé grâce à Burnet, aux 130 fragments d'Héraclite cités par lui, et aux commentaires dont il les accompagne, et qu'une fusion très personnelle s'est opérée dans cette œuvre entre toutes les formes diverses de la tradition mystique auxquelles l'auteur a eu accès. Pour ce qui est du meilleur, du plus poétique de sa pensée, il est peu douteux que les influences déterminantes soient ici Blake et Héraclite.

Ce qui frappe dans *The Crown*, et même dans les textes qui sont sans discussion possible de 1915, c'est la qualité de la synthèse, la fusion homogène des diverses influences en un texte hautement

176. Burnet, *Early Greek Philosophy*, 145.

personnel. Blake et Héraclite, Chamberlain et Nietzsche, les symboles de Mrs Jenner, Dostoïevsky et les discussions avec Campbell sur le « moi » et l'égotisme, ont disparu pour faire place à Lawrence poète de la création spontanée des êtres et des œuvres, contemplateur des grands processus créateur et destructeur de la vie, qu'il symbolise avec des images où se combinent les diverses formes et sources multiples de son expérience psychique : les cohortes des chérubins et des anges de la destruction et de la mort palpitent autour de la Présence [177] ; les processus vitaux prennent une dignité poétique et participent du divin, et l'on sent dans toute l'œuvre l'inspiration religieuse du *Jugement dernier* de Memling ou de l'*Assemblée des Saints* de Dürer [178]. La satire elle-même reste digne et élevée, et le ton atteint par endroits à la sérénité poétique des derniers poèmes. Une personnalité presque sans amertume, une religion mûrie et répondant aux instincts poétiques profonds de l'homme, s'expriment dans *The Crown* en un style dont la pureté vient de l'élimination presque totale de tout ce qui est adventice ou étranger au courant principal de la pensée. *The Crown* restera l'une des œuvres poétiques capitales de Lawrence : mieux comprise si l'on en connaît les sources et l'histoire, elle peut se lire et s'apprécier sans ce commentaire.

VI. Twilight in Italy : les pièces rapportées

« Le néant persistant de la guerre me donne le sentiment d'être un paralytique convulsé de rage. Cependant j'écris, ou plutôt je prépare, un livre d'esquisses *sur les nations,* Italiens, Allemands et Anglais, *plein de philosophie* et *d'un effort pour montrer les choses réelles* » [179]. C'est ainsi que Lawrence, au moment où il vient de consommer sa première rupture avec Russell et la gauche libérale et démocratique, décrit à Cynthia Asquith ses premiers travaux de refonte du texte qui deviendra *Twilight in Italy,* publié par Duckworth en juin 1916.

La revision des textes parus en 1913 dans la *Westminster Gazette* et *English Review* commence donc au moment où il veut « faire quelque chose » avec Murry, a des ambitions de *leader* politique national, hostile à tout ce qui est démocratique, égalitaire ou humanitaire. Il veut en finir avec « cette sotte forme de gouvernement, cette idée du contrôle démocratique » et propose à l'Angleterre de reconnaître « que les aristocrates et les plébéiens le sont de naissance, non de formation. Certains naissent pour être artisans ou manœuvres, d'autres, seigneurs et gouvernants. Il ne s'agit pas

177. RDP, 35-36.
178. Tous deux reproduits dans l'ouvrage de Mrs Jenner.
179. CL., 364, 5.IX.1915.

de tradition ni d'héritage, mais de l'âme incontestable ». Il veut édifier

> une nation conformément à une idée vivante, une grande architecture d'hommes vivants, qui exprimera la plus grande vérité dont nous soyons capables... C'est affaire d'âme encore plus que d'intelligence. Une mauvaise âme dans la nation choisit une mauvaise âme dans un gouvernant... [180].

La rédaction nouvelle des essais de voyage est également contemporaine de la mise au point pour *The Signature* du texte de *The Crown :* on y trouvera les traces des mêmes ambitions, des mêmes influences, et notamment des idées de Houston Chamberlain sur les races et sur l'histoire. Il n'est pas surprenant que le pronazi Rolf Gardiner ait vu dans *Twilight in Italy* « un livre significatif qui contenait tous les germes de sa pensée » [181]. Lawrence est alors tenté de s'adresser directement au public ; l'art « n'étant qu'un moyen indirect et ultime », il vise à « l'immédiat » et souhaite lancer « un mouvement nouveau pour la vie réelle et la vraie liberté » [182], ... « la vie et la croissance », ... « le nouveau ciel et la nouvelle terre », il veut travailler pour « le commencement d'une nouvelle ère religieuse » [183].

Toute sa correspondance de juillet à octobre 1915 le montre pénétré de cette mystique activiste du renouveau, de son interprétation du Nouveau Testament et de la Trinité, des thèmes du *Hardy* et de la *Couronne,* dont nous savons ce qu'ils doivent à l'idéologie des *Assises du XIX*e *Siècle* : comme Chamberlain écrivant les *Assises,* il veut œuvrer pour « une grande et totale révolution, et l'aube d'une *nouvelle époque de l'histoire* » [184]. Il voit dans l'Allemagne « l'enfant de l'Europe » ; que l'Europe sénile et décadente, enfermée dans « ses conventions et ses règles arbitraires de conduite et de vie » a « provoqué », poussé dans la voie de la

---

180. CL., 361, 16.VIII.1915.

181. Cf. lettre de R. Gardiner à Harry T. Moore, *Int. Heart*, 483 : « ...I always loved *Twilight in Italy* : a significant book that contained all the germ of his thought ». Rolf Gardiner a lui-même dissipé toute équivoque quant à ses affinités idéologiques, dans une réponse, parue dans *The Observer*, 11.II.1934, à une dépêche de Berlin, publiée le 4 février 1934 sous le titre *D. H. Lawrence in a Black Shirt*, dans laquelle Gardiner était mis en cause et défini comme « *the English neo-nazi* ». Il écrivait : « I never suggested that Lawrence had Fascist leanings... His views on leadership and community, on discipline and power, however, were remarquably akin to those exemplified by the german *Buende* after the war. Now National-socialism in Germany is in very many respects the life of the *Buende* writ large, their spirit and forms simplified and translated into national terms. It is strange that English observers fail to recognize the vital differences between National-socialism and Fascism. Admittedly, National-socialism has evinced Fascist traits ; but its root principles are not based on mass-suggestion and mass-subjection but on the religious experience of the communal unit. Anyone acquainted with the life of the German work-camps or of the finer contingents of the Storm Troops must realise that ».

182. CL., 368, lettre à W. Hopkin, 14.IX.1915.

183. Ib. 369, 366, L., 258. Cf. aussi L., 259.

184. Cf. CL., 374 ; CL., 369, 370, 371 ; L., 258.

destruction : la mère doit céder au paroxysme de l'enfant, « faisant confiance à sa bonté ultime » [185].

Twilight in Italy, a été mis dans sa forme définitive, en pleine période de surexcitation mystique, en un de ces moments ou Lawrence se montre particulièrement sensible à la doctrine pangermaniste du principal propagandiste de Guillaume II, prophète d'un âge nouveau édifié sur une religion nouvelle. Au même moment, il trouve dans Sir James Frazer et le totémisme des arguments à l'appui de sa théorie de la « conscience du sang », tyrannisée par une conscience mentale tirant son origine du système nerveux. Cet état d'esprit ne changera guère entre octobre 1915 et février 1916, moment où il corrige les épreuves de son livre, et où il déclare que cet ouvrage contient un « message » plus clair que *The Rainbow* [186].

Aussi ne faut-il pas, dans l'optique de cette étude de la formation de Lawrence, chercher maintenant dans le volume de 1916 des récits de voyage, mais bien une thématique interprétative d'une expérience déjà vieille de deux à trois ans, éclairée *a posteriori* par les idées nouvelles : si l'une des œuvres de Lawrence constitue la négation de son esthétique de la spontanéité, parce qu'elle est l'affirmation de son esthétique de la « création » surimposée à « l'énoncé », cette œuvre est *Twilight in Italy*.

Quels sont les thèmes qui viennent ainsi s'ajouter aux impressions directes des voyages de 1912 à 1913 ? On les retrouve de façon éclatante dans les esquisses parues précédemment sous une forme toute différente, c'est-à-dire *The Crucifix across the Mountains*, et les trois premières études de la série *On the Lago di Garda : The Spinner and the Monks, The Lemon Gardens, The Theatre*. Les six dernières études, dont on ne possède pas les premiers états, ne peuvent faire l'objet de comparaisons, mais on y relève des thèmes qui sont de toute évidence contemporains de ceux des pièces rapportées de 1915.

Si le mérite essentiel de *Twilight in Italy*, est la qualité littéraire, la sincérité, la simplicité directe des portraits et des récits de voyage, on y trouve surimposées, plaquées sur le récit et la description des choses telles qu'elles sont, des digressions historico-philosophiques dont on sent nettement qu'elles ont été rapportées après coup ; et soit dans ces digressions, soit incorporé dans des textes entièrement refondus, on constate un effort d'interprétation souvent forcée, cet effort pour « montrer les choses réelles » dont il entretenait Cynthia Asquith. La qualité intrinsèque des récits et des descriptions permettra à ce petit livre de durer, lorsque seront définitivement reléguées au rebut des accessoires désuets les prétentieuses dissertations philosophiques et religieuses, et les

185. CL., 375-376, 2.XI.1915.
186. CL., 393-394 ; 422-423.

digressions politiques où Lawrence a déversé ses rancœurs de 1915 et les souvenirs de ses récentes lectures.

Il convient cependant, parce qu'ils jettent leur lumière sur le reste de son œuvre, d'isoler et de rattacher à leurs sources les thèmes qui déparent cette œuvre et lui enlèvent en partie le charme spontané et naïf des premières esquisses.

Lawrence a eu conscience d'écrire « sur les nations » : c'est donc de l'Europe en guerre qu'il s'agit ; et il va faire des portraits d'Allemands, d'Italiens et de Suisses. A tout seigneur, tout honneur, c'est par l'aristocratique Allemagne qu'il commence. La route du Brenner est la route impériale allemande ; s'il reconnaît à ce propos que l'âme germanique est mégalomane, il est prêt à faire la part du feu, à s'en accommoder par une politique de non-résistance [187] : « Si seulement les nations voulaient bien se rendre compte qu'elles ont certaines caractéristiques naturelles », dit-il a propos de ce qu'il appelle la *grössenwahn allemande* (*megalomania* aurait sans doute été trop limpide pour les Anglais en guerre !), « si seulement elles pouvaient comprendre et accepter mutuellement leur nature particulière à chacune, comme tout serait plus simple. » [188]. En d'autres termes il propose à Asquith de laisser agir à sa guise le tigre allemand jusqu'à ce qu'il se calme.

S'il a çà et là quelques expressions désaprobatrices envers le militarisme allemand [189], c'est pourtant l'âme allemande wagnérienne qui a sa préférence : il décrit avec ravissement, à propos d'un crucifix bavarois, « la seule race ou presque qui ait des âmes d'artistes », celle des montagnards bavarois aux yeux bleus, aux corps nets et élancés, « distincts, séparés, comme s'ils étaient parfaitement ciselés dans le matériau de la vie, statiques, découpés ». Cette race « se meut sur les pôles de la joie sensuelle mystique », chacun de ses gestes « est un geste venant du sang, chaque expression un énoncé symbolique » [190]. On ne peut pas mieux définir le Teuton wagnérien tel que l'a vu Houston Chamberlain, mystique et racé, source de tout art européen, et sur qui se fondera la vie religieuse et artistique de l'avenir [191]. Chez lui, « tout vient du sang, des sens. Il n'y a pas de pensée »... Sans espoir ni devenir, il *est*, que ce soit « dans le chant ou la danse ou le jeu dramatique ou le transport physique de l'amour, la vengeance ou la cruauté, le travail ou la douleur ou la religion... Tout *est*, maintenant et à jamais. De là vient l'étrange et définitive beauté et l'isolement du paysan bavarois » [192].

---

187. T.I., 52.
188. Ib. 7.
189. Ib. 171, 212.
190. Ib. 10, 11.
191. Cf. *Foundations*... I, ch. VI. *The Entrance of the Germanic People into History*, II, ch. VIII, B. 6, *The Mystics* ; 7 *Art*, etc.
192. T.I., 11-12.

Après cet hymne aux mystiques de Bayreuth et d'Oberammergau, les crucifix rencontrés au sud perdent graduellement leur qualité artistique, soit parce que l'artiste est devenu conscient, soit parce qu'il exprime le culte de la mort, soit simplement du fait de la vulgarité italienne intrinsèque du sculpteur, ou de la recherche du sensationnel. L'influence de « l'éducation », entendons bien, de la Renaissance et de ce qui l'a suivie, se fait sentir [193]. Du simple reportage enjoué de 1913 la recherche des réalités sous-jacentes a fait, dans l'atmosphère de 1915, une œuvre au message obscur et tourmenté pour le lecteur non prévenu, trop clair pour qui sait découvrir les intentions voilées de l'auteur.

Ces intentions sont à la fois politico-morales et esthétiques. Il s'agit de marquer le contraste entre la vraie civilisation de la Haute-Bavière et la décadence artistique et sociale des pays sous l'emprise de la culture de la Renaissance. Typique de cet effort pour prouver, pour frapper le lecteur, est l'expansion en plus de quatre cents mots des soixante-dix mots consacrés à l'origine au Christ hideusement sensationnel de Saint-Jakob [194] : dans le texte original, trois adjectifs dont un seul est répété, donnent le ton : *ghastly* (deux fois), *criminal look of hate and misery, shocking.* Les autres adjectifs évoquent des couleurs : *bloodshot, scarlet, purpled, bloody.* Dans *Twilight in Italy,* c'est une orgie d'adjectifs suggérant la violence : *terrifying, horrible, awfully, terrible, sinister, gruesome, violated by torture, criminal look, violated face, unthinkable shame,* etc. Les notations de couleurs violentes se sont de même multipliées.

Heureusement pour son lecteur Lawrence n'a pas ainsi récrit dans le détail les esquisses du *Lac de Garde :* il a surtout procédé par insertion de développements pour la plupart assez étrangers au contexte pour qu'on puisse les traiter en hors d'œuvres, si bien que l'humour et la fraîcheur des textes de 1913 sont malgré tout préservés.

Son attitude envers les Italiens est ambivalente : il les aime et les envie pour leur insouciance, leur absence de préoccupations morales et métaphysiques. Mais son effort d'interprétation reste dans la ligne du *Hardy,* donc de Chamberlain. L'Italie est le pays de l'obscurité phallique, ses fils sont les « enfants de l'ombre », donc de la Chair, de même que ses ruelles tortueuses et obscures sont des sentines [195]. Mais c'est un pays d'hommes et de femmes aux yeux bleus, composé d'éléments ethniques « extérieurement latinisés, mais intérieurement complètement teutoniques », affirme

193. T.I., 14, 15, 18, 19, etc.

194. *Phœnix,* 85 ; T.I., 20-21.

195. T.I. 27 ; cf. *Foundations...,* II, ch. VIII, A ; *Teutonic Italy,* 188, et supra p. 410, note 141.

Chamberlain [196]. On retrouve dans la vieille fileuse de Gargnano, italienne aux yeux « clairs comme le ciel, bleus, empyrés, transcendants » [197], l'absence de conscience de soi, la sublime unité de l'être avec le cosmos des paysans de la Haute-Bavière. Quant aux deux moines qui vont et viennent dans le jardin du monastère, ils sont neutres, entre le sang et l'esprit, comme leur promenade se situe entre l'ombre et la lumière : ils symbolisent « la neutralité de la loi », « l'abstraction de la moyenne », « la chair neutralisant l'esprit, l'esprit neutralisant la chair », la religion officielle de Rome, triomphe du dogme et de la loi [198], médiocrité démocratique et sans extase, prudemment cantonnée entre l'aventure des deux Infinis.

C'est la Renaissance dévastatrice qui a refoulé « la nation méridionale, peut-être toutes les races latines » [199] vers Aphrodite, reine des sens, vers la nuit lumineuse, vers l'extase mosaïque de la divinité de la chair. En cela Lawrence suit fidèlement son maître Chamberlain, qui voit dans la Renaissance un retour en arrière par rapport au grand élan créateur romantique et teuton du XIII[e] siècle [200]. Mais il suit son idée propre avec les correctifs qu'apportent à Chamberlain, Blake, Nietzsche et Weininger, et il traduit en termes de sexualité et de phallisme la théorie générale des *Assises du XIX[e] siècle*. Il reprend les thèses du *Hardy* et de *The Crown* en onze pages rapportées : à l'extase mosaïque et latine de la Chair et de la Loi, s'oppose l'autre extase partielle, celle de l'Esprit, de l'abnégation, celle des races du Nord, l'affirmation du « Dieu qui n'est pas moi » : ce sont les Puritains qui en décapitant Charles I ont détruit la suprématie du Moi image de Dieu et de la Chair, du Seigneur, de l'aristocratie, incarnation de Dieu [201]. Ainsi dès 1915 Lawrence tient le fil de la pensée qui le conduira, de Rananim et de Brook Farm, à ses *Etudes sur la littérature américaine*. Il prend position contre le classicisme de Pope affirmant que

The proper study of mankind is Man,

196. *Foundations...*, II, VIII, 188. « Elements outwardly latinized, but inwardly thoroughly Teutonic. »

197. T.I. 31.

198. Ib. 40, 41. Cf. *Foundations...*, Introduction de Lord Redesdale, XLIV, XLV, etc.

199. T.I. 47, 50 (et *The Theatre*, 82, 83). « Aphrodite, the queen of the senses... is the luminousness of the gleaming senses... the senses become a conscious aim unto themselves... The intense, white-cold ecstady of darkness and moonlight... which has consumed the southern nation, perhaps all the Latin races, since the Renaissance. »

200. *Foundations...*, I, LXIV sur « l'absurdité » de la Renaissance ; LXVII sur la banqueroute du « chaos humain » du Bas-Empire, sauvé de la ruine éternelle par les Teutons.

201. T.I. 52, 53 : « But Christ said : God is in the others, who are not-me... God is that which is Not-Me ». « ...The Puritans made the last great attack on the God who is Me, When they beheaded Charles the First, they destroyed, symbolically, for ever, the supremacy of the Me who am the image of God, the Me of the flesh, of the senses, Me, the tiger burning bright, me the king, the Lord, the aristocrat, me who am divine because I am the body of God. »

contre la philosophie empirique et idéaliste, contre Shelley et l'idée de la perfectibilité de l'homme, contre l'idée de la liberté et contre la science et la machine, reconstruction impersonnelle (*selfless*) de la puissance détruite par la révolution puritaine ; contre le monde impersonnel de l'équité [202].

Et pour compléter cet exposé en onze pages de sa doctrine anti-égalitaire, anti-humanitaire et nationaliste, Lawrence revient au tigre de Blake, symbole de l'esprit guerrier véritable, et montre l'absurdité de la guerre mécanisée, qui attelle le tigre à la machine, « chose horrible, chaos par delà le chaos, impensable enfer » : le « moi transcendant » prétend devenir en même temps « l'impersonnalité mécanique » : c'est par cette logico-symbolique à base religieuse et mystique qu'il condamne la guerre sous sa forme moderne, non pas parce qu'elle est guerre ou conquête, mais parce qu'elle est contraire à la logique du combat naturel tel qu'il le conçoit [203].

Car l'ennemi de l'homme, de la vraie culture, c'est l'intelligence : *mind, education, science,* sont des formes du non-être, de la négation du « moi » ; « *mindless* » devient le compliment suprême [204].

Aussi est-ce avec des sentiments mitigés qu'il assiste à l'éveil de la conscience, de la science et de la technologie chez les Italiens : ils aspirent à « la dernière réduction », au triomphe ultime du moi, la conquête histrionique du pouvoir par la machine [205]. Certaines des plus belles pages de *Twilight in Italy* sont consacrées à l'étude, dans des portraits pris sur le vif, de cette fascination exercée par la vie moderne, la mécanique, sur des âmes simples de paysans et de petits bourgeois italiens. Lorsqu'il observe sans généraliser, Lawrence donne sa mesure, il fait vivre son modèle, ses personnages sont réels, sans signification symbolique, tels que n'importe qui peut les voir vivre en Suisse ou en Italie.

Lorsqu'il en vient à parler de l'Angleterre il ne peut tout d'abord qu'énoncer le dilemme : il déteste « la grande masse de Londres, et les Midlands et le Nord noircis de fumée et laborieux », mais en les comparant à l'Italien fataliste, inextricablement rivé au passé, il préfère encore « aller de l'avant dans l'erreur » [206]. Mais l'Angleterre, écrit-il, est « en train de conquérir le monde avec ses machines et son horrible destruction de la vie naturelle. Elle

---

202. Ib. 53-55 ; cf. *Foundations...*, II, ch. VIII, B, 2 ; *Science*, 305 et ss. ; B, 6, *Philosophy and Religion*, 440-457.

203. T.I. 55-56 : « We warlike tigers fit ourselves out with machinery, and our blazing tiger wrath is emitted through a machine... It is horrible, a chaos beyond chaos, an unthinkable hell ».

204. Cf. T.I. 12. « There is no mind » ; 14, 15.

205. T.I. 72, cf. *Italians in Exile*, 183, *The Return Journey*, notamment 224.

206. Ib. 73.

est partie pour la conquête du monde entier ». L'intempérance de tels propos, frisant la trahison, car ils datent de l'automne de 1915, et presque sûrement d'avant les poursuites contre *The Rainbow,* n'a jamais été soulignée. On n'a pas établi le lien qui existe entre la vision d'apocalypse des derniers paragraphes de *The Lemon Gardens,* et la propagande allemande, menée de Bayreuth par Chamberlain, accusant l'Angleterre d'entreprendre la conquête commerciale et industrielle de l'univers ; on a vu en Lawrence le révolutionnaire anti-impérialiste qu'il n'est plus depuis 1913, et non le propagandiste reprenant à son compte, sous couleur « d'études sur les nations », les thèmes même de l'Allemagne du Kaiser : il montre l'Angleterre « replète de la conquête du monde extérieur, satisfaite de la destruction du Moi »,[207] vouée soit à quitter cette voie funeste, soit à expirer !

On sait quelle est la « grande structure de vérité » que Lawrence lui offre en échange dans le dernier paragraphe de *The Lemon Gardens :* c'est la société intégraliste soumise à un chef de droit divin élu par une aristocratie, qu'il proposait à Russell le 26 juillet et à Cynthia Asquith le 16 août 1915, au moment où il voyait l'Angleterre battue et invitait Ottoline à se préparer pour « la guerre entre Travail et Capital » en dégageant « de vrais chefs » capables d'éviter « à la lumière d'une philosophie large... un autre chaos comme celui de la Révolution française »[208], le programme du fascisme avant la lettre, puisé dans Houston Chamberlain.

Entrelardé en hors-d'œuvre au milieu de l'excellente esquisse sur le théâtre de campagne de Gargnano, se trouve enfin un texte qui a pour prétexte le *Hamlet* des acteurs naïfs, et qui complète la liste des réflexions de Lawrence à partir des idées des *Assises du XIX^e^ siècle* : neuf pages de méditations sur le thème qui revient sans cesse dans le *Hardy,* dans *The Crown,* et dans *Twilight in Italy : Etre ou ne pas être.* Hamlet est le répugnant symbole de la haine de soi-même et de l'esprit de désintégration : dans l'art de la Renaissance, dans Shakespeare, chez Leonardo, on sent « la corruption de la chair » et une révolte contre cette corruption. Michel-Ange est du côté de la chair. Mais Hamlet représente « la réaction convulsée de la pensée contre la chair, de l'esprit contre le moi, la réaction, contre le grand principe aristocratique, du grand principe démocratique »[209]. Selon le principe aristocratique Hamlet

---

207. Ib. 73.

208. CL., 355-356, 360-363, 351. Cf. *Foundations...,* II, ch. VIII, B, 5, 377. « French Revolution a catastrophe, not the morning of a nex day... France fell a prey to the Chaos of Peoples, and soon afterwards to the Jews. » (Parce que privée de ses éléments teutons par l'exil des Huguenots.)

209. T.I. 94. Cf. Nietzsche, *Le Gai Savoir,* 358, *La Jacquerie de l'esprit :* en dépit de ressemblance superficielles entre ce texte et *Twilight in Italy,* c'est bien Chamberlain plutôt que Nietzsche que Lawrence suit ici.

aurait tué son oncle, sans scrupules, et sans chercher à se venger sur sa mère. Avec Gertrude, avec Lady Macbeth, avec les filles de Lear, « les femmes assassinent le mâle supérieur, le Moi idéal, le Roi, le Père... La femme rejette, répudie le Moi idéal que le mâle représente pour elle » [210].

Mais ce meurtre du Père n'est que le symbole d'une décision profonde de Hamlet, décision qui est un suicide, celle de faire mourir le Roi ; il y est amené par « la grande marée philosophique qui s'est enflée durant le Moyen-Age » et qui aboutit à la « conclusion philosophique inévitable de la Renaissance », la décision de « ne pas être ». Si je cherche l'accomplissement de mon être à travers celui « du moi divin ou connu que je suis », « mon ordre de vie sera royal, impérial, aristocratique » et je souhaiterai « un roi, un empereur, un tyran, glorieux, puissant, dans lequel je me verrai consommé et accompli ». Mais à la Renaissance la demi-vérité de la mort, de l'abnégation, du non-moi, a supplanté l'Infini païen ; avec Savanarole et Luther, l'église s'est transformée, a quitté les chemins de Rome encore païenne, pour s'orienter vers l'autre Infini, celui du Prochain, de l'Abnégation ; Henri VIII a remplacé l'Eglise par l'Etat ; alors l'Etat lui-même se transforme, se désintègre, l'Empereur, le Roi meurt dans l'âme humaine, et Cromwell le régicide achève le processus de la destruction de l'antique mode de vie : le « bien commun » remplace le Moi, comme principe de gouvernement. Lawrence constate l'échec de ce principe [211].

> Nous sommes tentés, comme Nietzsche, de retourner au vieil Infini païen, de le déclarer suprême. Ou nous sommes enclins, comme les Anglais et les Pragmatistes, à dire : " Il n'y a pas d'Infini, il n'y a pas d'absolu. Le seul Absolu est l'opportunisme, la seule réalité est la sensation du moment... » Mais nous ne le croyons pas.

A cette contradiction, Lawrence oppose une fois de plus l'Absolu du Saint-Esprit, « raison mystique qui relie les deux Infinis », et propose de construire un Etat vivant sur l'idée du Saint-Esprit, « le suprême Rapport » [212]. Il montrera dans *Le Serpent à plumes* comment il s'y serait pris.

⁂

Rolf Gardiner avait raison, tous les germes de la pensée de Lawrence, tout le programme de l'Etat autoritaire corporatiste et mystique, se trouvent dans les pièces rapportées de *Twilight in*

---

210. T.I. 96. Ce courant d'idées est d'ailleurs conforme au thème général de Weininger, selon lequel « man is form, woman is matter » et la femme n'a d'existence que par l'homme (*Sex and Character*, XII, *Woman and her significance*, 293, etc.).

211. T.I. 96-100. Ici encore, Lawrence suit Chamberlain, critique de l'idée « purement sentimentale », de la Fraternité humaine, idée du XVIII^e^ siècle à laquelle s'attache encore un socialisme attardé : cf. *Foundations...*, I, *Author's Introduction*, XCIV.

212. T.I. 100.

Italy, y compris le racisme philo-teutonique sous-jacent. Quelles que soient les variations superficielles de cette pensée après 1916, les idées sociales de son œuvre de l'après-guerre sont contenues dans une trentaine de pages du petit volume publié par Duckworth en 1916. Ces pages montrent que, malgré l'effort de synthèse personnelle et poétique que constitue *The Crown*, les idées historiques et politiques de Houston Chamberlain ont profondément et définitivement pénétré la personnalité tourmentée de Lawrence, dont les velléités d'action politique sont en 1915 marquées de l'idéologie rétrograde totalitaire, anti-progressiste, anti-intellectualiste, anti-démocratique, l'idéologie du mépris de l'homme au nom du culte du héros. Ces pages sont de l'automne de 1915. La rupture entre le fils du mineur et son milieu d'Eastwood, socialiste et progressiste, est alors consommée. Il s'est définitivement écarté des chemins de l'évolutionisme et de la démocratie humaniste et optimiste, pour suivre ceux de la mystique autoritaire des castes et du droit divin. Le dualisme profond de son être déchiré a eu la révélation dès 1913, et s'est nourri et justifié en 1914 et 1915, d'une philosophie rétrograde et nostalgique, parfaitement accordée à sa névrose et à ses déchirements intimes, assortie d'une érudition qui en impose à cet autodidacte d'autant plus qu'elle s'écarte davantage de la science officielle et universitaire et des idées acceptées.

Twilight in Italy apporte la preuve, s'il en était besoin, de ce qu'a de fictif l'affirmation contenue dans la préface de *Fantasia of the Unconscious*, d'après laquelle l'œuvre d'art vient d'abord, la philosophie ensuite : les esquisses de 1913 sont fraîches et simples, il s'agit des carnets de voyage d'un poète intelligent et d'un bon observateur des hommes et des choses. En 1915, une idéologie s'est surimposée à la notation, et commande les déformations à prétentions symboliques de la réalité observée. Rien n'exprime mieux que le passage que nous avons sommairement analysé, sur le Christ de Saint-Jakob, cette volonté d'expressionisme à tout prix, ce débordement de l'interprétation sur le réel, cette déformation des objets observés visant à en extraire une signification. Bien qu'il maudisse l'art moderne, Lawrence a subi malgré tout l'influence de Van Gogh [213] et de la distorsion paranoïaque de l'objet sous l'effet des structures imposées par un système ou une *Weltanschauung*. *La création* ajoutée à *l'énoncé* est plus révélatrice des souffrances et des tourments du poète que de la nature profonde de l'objet. Les moments de beauté de *Twilight in Italy* se trouvent, dans l'ensemble, dans les passages venus tout droit des textes de 1913. Les pièces rapportées sont d'un haut intérêt biographique, et d'une médiocre valeur littéraire.

Avec ce volume, postérieur au *Rainbow* dans ses pièces rapportées, presque contemporain de *Women in Love*, se clôt

213. Cf. CL., 325-327.

pour ainsi dire le cycle des interactions de l'œuvre et de la vie : la philosophie nouvelle de Lawrence est définitivement formée, elle ne variera plus que dans le détail. Dès avant novembre 1915 et l'affaire du *Rainbow*, elle consacre l'aliénation nationale de l'écrivain, son isolement relatif des courants de pensée de son pays ; il devra attendre que d'autres le suivent sur le chemin de la rénovation qu'il prêche et qu'il espère sans jamais la définir autrement qu'en termes d'expectative mystique. Lawrence va, malgré lui, se résigner à n'être qu'un écrivain après s'être campé en chef politique, peut-être en César, en sauveur de la nation battue dans une guerre injuste.

Rêves et exagérations d'un malade et d'un poète, dira-t-on : mais la trace de ces rêves et de ces exagérations est profonde dans les lettres et dans l'œuvre, et l'impuissance du rêveur ne diminue en rien, bien au contraire, l'intensité du désir et du rêve. Les élucubrations de Chamberlain, jouet des esprits occultes, des rêves et des enthousiasmes déréglés [214] ont été traduites en action par d'autres névrosés ne reculant devant rien. Le biographe ne peut que constater le fait des rêves et de l'impuissance où s'est trouvé le rêveur à les réaliser, sans spéculer sur ce qui se serait passé si ce rêveur avait pu agir sur les hommes ; il doit aussi souligner que si *Twilight in Italy* fait partie de la littérature par les qualités d'artiste qui s'y révèlent, c'est aussi un élément biographique important, par ce qu'il nous apprend de la mentalité et des ambitions de son auteur à un moment précis de sa vie.

214. Cf. Réal, *loc. cit.*, 243. « He was the plaything of hidden spirits, of dreams and immoderate enthusiasms. Music or the sight of nature plunged him into ecstasies. »

CHAPITRE VI

RECHERCHE D'UNE SYNTHESE (II)

THE RAINBOW : LE PARADIS ENTREVU ET PERDU

The Rainbow, *essai de création artistique totale : l'œuvre est un poème qui appelle une critique interprétative.*

La genèse de l'œuvre.

Complexité de cette genèse : c'est l'introduction de Women in Love.

La femme qui s'individualise : le couple et la régénération par l'amour.

Conception des caractères : une psychologie molléculaire.

Effets sur la forme du roman.

Des intuitions à une théorie de la conscience sanguine.

Explications a posteriori *: écroulement d'un monde, éclatement de la conscience dans l'extase aphrodisiaque.*

Traces de cette optique vers la fin du roman.

Structure du roman : triptyque et cycles.

Influence de la peinture : La Nativité Mystique *de Botticelli.*

Symbolisme imagiste et libre, élément de structure.

Le triptyque : les deux couples, Ursula. Solidité des liaisons entre les volets.

Indications d'une structure rythmique d'ensemble ; rythme particulier des scènes et tableaux.

Rôle structural des symboles inhérent à la psychologie du romancier.

Deux couples et leur destinée.

Difficulté du roman non linéaire.

Incertitudes de la psychologie lawrencienne.

Tom et Lydia.

La transfiguration : comparaison avec Manifesto.

Will et Anna.

Aristocrate et plébéien : la Cathédrale.

Ursula, la femme « devenant un individu ».

Personnage composite : les greffes. Identification de Lawrence et d'Ursula.

Orgueil et évasions successives.

Skrebensky : la scène d'anéantissement au clair de lune. Winifred, la philosophie du désir humain critère de toute vérité.

Rejet de la société, révélation mystique du « moi » et de l'infini.

Retour de Skrebensky : le conflit intime chez Ursula ; l'épreuve finale.

Caractère lyrique du roman.

La conclusion : isolement du « moi » intégré.

Le pamphlet contre la société dans The Rainbow.

La fin du roman est ambivalente : l'autre dénouement écrit par Lawrence.

Signification du *Rainbow* dans l'œuvre de Lawrence.

L'expérience a-t-elle réussi ?

La facture : triomphe du peintre et du poète.

Les limites : faiblesse des personnages secondaires dans la seconde moitié.

The Rainbow, *œuvre incomplète, changement d'optique en cours de rédaction.*

Essai de création artistique totale

Avec *The Rainbow,* Lawrence s'essaye pour la première fois à la création artistique totale. Il ne s'agit plus comme dans *The Trespasser* de suivre le canevas de l'expérience vécue d'un autre pour l'interpréter en imagination ; ni comme dans *Sons and Lovers* d'approfondir lentement la signification d'un récit à peu près exclusivement autobiographique. L'auteur vise à une synthèse, à une construction imaginative d'un monde illustrant certaines conceptions, dans laquelle il transpose son expérience en un essai d'interprétation d'événements inventés, vécus par des personnages créés par lui. Entreprise ambitieuse, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre très longue et assez touffue, conçue comme la première partie

d'un double roman, dont la signification globale ne pourra donc en principe apparaître qu'à la lecture de la seconde partie.

The Rainbow, ou du moins sa seconde moitié, ne se comprend vraiment que lu conjointement avec *Women in Love.* Le sujet essentiel de ce double roman, réduit à sa plus simple expression, est à la fois vaste par ses ramifications et son cadre, et limité par son thème central, celui de l'accession de l'individu à la conscience, conscience psychologique, conscience de soi-même avec ce que le mot anglais *self-consciousness* comporte, surtout pour Lawrence, de péjoratif, puis conscience d'autrui ; enfin, recherche d'un équilibre vital par-delà la conscience « claire », celle que Lawrence appellera « cérébrale » ou « nerveuse », dans une forme de conscience autre qu'il faut bien, pour simplifier, appeler mystique, bien que l'auteur cherche à la localiser dans le sang tout d'abord et dans la sexualité, puis, plus tard, avec *Women in Love,* dans une pénombre des profondeurs vitales qui s'enfonce au-delà de la sexualité.

La relation vitale par excellence, dans *The Rainbow,* sera celle des deux partenaires dans le couple humain. D'autres formes d'association seront entrevues et recherchées par Birkin dans *Women in Love :* mais il reste vrai que le chemin de la conscience, de Tom Brangwen à Ursula, passe par la perception franche de ses désirs chez l'homme et la femme, puis par la connaissance et l'acceptation d'un autrui, l'acceptation de soi et de l'autre tels qu'ils sont, dans leur être intégral. Le chemin de la pensée de Lawrence du début du *Rainbow* à la fin de *Women in Love* est clair si l'on s'en tient aux grandes lignes. Il n'est voilé que par les incidents de parcours, par la description de la société dans laquelle se meuvent nécessairement les personnages principaux et qu'ils renient et condamnent. Le vrai centre d'intérêt du double roman est cette aventure de la conscience, cette marche dans le conscient qui préoccupe le romancier pare qu'il souffre d'être ce qu'il est et aspire à être autre, cherchant dans une autre forme de conscience le remède à son mal.

Mais cette marche vers la conscience et au-delà n'est pas le fait de l'individu seul : le couple est l'unité humaine pour Lawrence, et le problème c'est de parvenir à l'unité de la conscience sans domination, sans assujettisement d'un individu à l'autre. Tom [illegible] elle dans une scène du *Rainbow* qu'un homme et une femme qui ont su trouver l'amour vrai forment à eux deux *« un ange »* : le « moi » conscient doit « mourir » pour faire place au « moi » régénéré, celui de la moitié d'ange qu'est l'individu qui aime. Les personnages des deux romans seront soit des moitiés d'ange unies pour la transfiguration de l'amour, soit des anges déchus ou des êtres avortés, impurs, incomplets. Les deux romans seront une espèce de *Divine Comédie,* de jugement dernier où sont séparés les élus et les damnés, les immortels et ceux qui restent dans les limbes.

Aussi tout commentaire critique visant à être complet assumerait-il des proportions démesurées : il ne peut être question d'essayer ici ce que pourrait seule réaliser une édition critique abondamment annotée d'une œuvre où se mêlent et se combinent inventions et souvenirs ; où précisément ceux-ci ont pour effet, par leur intensité vécue, de donner à l'invention leur dynamisme psychologique, mais où le lecteur qui connait bien Lawrence risque toujours de laisser dévier son attention vers le détail autobiographique, contrairement parfois à l'intention déclarée du romancier.

Cependant *The Rainbow* n'est pas une œuvre qui puisse se lire et se comprendre totalement sans l'aide d'une critique éclairée d'abord par d'autres écrits de son auteur : notamment l'*Etude sur Thomas Hardy* et *The Crown*, et les lettres s'y rapportant plus ou moins directement; mais aussi par certaines lectures avouées ou non de Lawrence qui mettent en lumière ses intentions et ses idées. Si ces textes jettent de la lumière sur *The Rainbow*, ils en diffèrent pourtant profondément. En effet dans le *Hardy* et *The Crown*, Lawrence se confesse ou expose des théories, alors que *The Rainbow* est un essai de création artistique ; une tentative d'évocation d'un univers conforme à ses idées ; en même temps Lawrence y peint le monde dans lequel il vit, et l'interprète à la lumière de ces idées ; il attend donc du lecteur un effort de perception et de pénétration intuitive, qu'il n'a peut-être pas toujours su guider au bon moment. Cette reconstitution des intentions de Lawrence, l'abondance et la subtilité des critiques le prouvent, demande des relectures et des retours en arrière, et cinquante années de roman moderne n'ont pas encore accoutumé la majorité des lecteurs à comprendre d'emblée une œuvre que son auteur a peut-être cherché, par sa méthode même d'exposition, à rendre quelque peu ésotérique, mais qu'il a surtout voulue poétique, donc lente à révéler sa signification profonde.

Ce qu'il a voulu faire, dans quelle mesure il a réussi, et notamment il est parvenu à communiquer au lecteur ses intentions, jusqu'à quel point ces intentions demeurent les mêmes au cours de la rédaction, enfin par quels traits *The Rainbow* se classe parmi les grandes œuvres du roman anglais de ce siècle, voilà les principaux thèmes de la présente étude.

La genèse de l'œuvre

Si la genèse de ce roman est complexe, les explications qu'en a données Lawrence ne sont pas simples, notamment parce qu'elles datent de plusieurs époques et parce qu'elle portent sur plusieurs plans ou niveaux de la création. Elles ne sont d'ailleurs pas complètes. Ce sont seulement de précieuses indications, auxquelles doivent s'ajouter d'autres éléments d'interprétation.

Si certaines explications sont contemporaines de la rédaction, et d'autres postérieures, toutes sont vraies et sincères : ce ne sont pas tant les intentions que l'optique du romancier qui ont changé de 1914 à 1917. Les premières éclairent ce que cherchait Lawrence au départ, les autres montrent où son travail créateur l'a amené, et se rapportent à l'ensemble *Rainbow - Women in Love.*

En septembre 1913 *The Wedding Ring,* futur *Rainbow,* est conçu comme un « nouveau commencement » ajouté à *The Sisters* sur lequel Lawrence travaille depuis le début de l'année : il apparaît nécessaire de donner à Ella-Ursula, une certaine expérience des hommes avant qu'elle ne rencontre Birkin, avec qui elle doit dans l'esprit de son auteur constituer le couple parfait, libéré. Il serait intéressant, mais on n'a là-dessus aucune indication, de savoir quand Lawrence a eu l'idée de remonter de deux générations en arrière pour illustrer les relations de couples moins heureux, n'ayant pas atteint la pleine libération du moi de chaque partenaire. On sait uniquement que le travail commence en pleine brouille avec Frieda ; le résultat ne satisfait ni celle-ci, ni l'auteur, ni Edward Garnett, et en février 1914 tout est remis en chantier avec promesse de coopération de Frieda [1].

La femme qui s'individualise

Bientôt Lawrence est sûr de son œuvre, dont, dit-il, le germe était dans *The Sisters :* « la femme qui devient un individu, assume la responsabilité d'elle-même, prend ses propres initiatives » [2]. Le point de départ du *Rainbow* se trouve donc dans une conception optimiste du développement de la personnalité féminine : conception qu'il faut rapprocher d'une lettre écrite à Sallie Hopkin le jour de Noël 1912, lorsque Lawrence songe déjà aux *Sisters :*

> Quand on a une fois connu ce que *peut* être l'amour, il n'y a plus de déception ni de désespoir. Les gens sont devenus sceptiques au sujet de l'amour, parce que presque tous échouent. Ce n'est pas là une raison pour douter de l'amour. C'est de leur faute. Je ferai l'œuvre de ma vie, je défendrai l'amour de l'homme et de la femme. Je serai toujours un prêtre de l'amour, et désormais un prêtre joyeux [3]...

Le thème de la femme s'individualisant, s'affranchissant, celui de la nécessité d'une évolution, d'un affranchissement concomitant de l'homme, voilà les idées de base du livre d'Edward Carpenter, ami des Hopkin, *Love's Coming of Age,* avec lequel nous signalerons plus loin des ressemblances frappantes dans *Women in Love.* Les

1. CL., 272, 273 ; M & C, 190.
2. CL., 273.
3. CL., 172-173.

intentions de Lawrence dans *The Rainbow* ne s'expliquent clairement que si l'on garde présente à l'esprit la continuité des sujets des deux romans, et si l'on se souvient qu'il ne s'agit pas seulement de la femme mais du couple humain. Les titres des chapitres de Carpenter donnent presque le schéma de l'œuvre : *Man, the Ungrown ; Woman, the Serf ; Woman in Freedom ; Marriage : a Retrospect ; Marriage : a Forecast ; Love's Ultimate Meaning ; the Free Society.* Nous sommes tenté d'affirmer que le plan initial des deux romans conçus ensemble, se rapproche beaucoup de la thèse de Carpenter, et que seule l'évolution intime du caractère et des idées de Lawrence le fera quelque peu revenir, en cours d'exécution, sur l'optimisme de la fin de 1912. Carpenter souligne vigoureusement dans son livre l'immaturité de l'homme devant l'amour, la nécessité de son adaptation intelligente aux besoins de tout ordre de la personnalité féminine si l'amour doit pouvoir jouer dans une société d'individus libres le rôle régénérateur qui lui revient.

On trouvera, dans *The Rainbow*, notamment au sujet des études d'Ursula, le reflet de déceptions et de rancœurs de 1915 ; dans *Women in Love*, l'amertume des échecs de l'auteur sur le plan humain de 1915 et de 1916. Le fait que la rédaction de l'ensemble se soit prolongée de 1913 à 1916, n'est pas sans effet sur l'harmonisation de l'idée générale et du détail, ce qui réagit parfois sur l'homogénéité de l'œuvre telle que le lecteur la découvre. Mais l'œuvre s'éclaire, parce que son architecture est conditionnée par elles, si l'on garde présentes à l'esprit les intentions déclarées de Lawrence avant le début de la guerre, et le climat de la lettre à Sallie Hopkin : ce n'est pas seulement de la femme qu'il s'agit, mais du couple, et de l'émancipation, de la défense et de l'illustration de l'amour régénérateur.

La régénération par l'amour

A cette idée de l'émancipation s'ajoute un élément important et relativement nouveau chez Lawrence. Il a compris, au fond de lui, dans sa vie avec Frieda, et il a lu chez Carpenter et chez Weininger, qu'il existerait entre l'homme et la femme, dans les tréfonds psychologiques, des différences essentielles ; il a appris est s'est assimilé également l'idée, dont il fait si grand usage dans le *Hardy*, de l'inégal degré de masculinité des hommes et de féminité des femmes. S'il est vrai que Carpenter cite Weininger, il est probable que Lawrence a lu cet auteur, bien qu'il rejette certainement d'emblée en 1914 une bonne partie du fatras de ce pseudo-savant misogyne. Il a probablement puisé dans son livre l'idée d'une différence profonde, quasi cellulaire (Weininger parle de *plasmas* mâle et femelle inégalement répartis dans les individus) [4] entre

4. Weininger, *Sex and Character*, ch. II, *Male and Female Plasmas.*

les natures psycho-physiologiques masculine et féminine. Lawrence, par Frieda, par les Low, s'est quelque peu frotté aux idées de Freud dont certains échos se feront entendre dans la psychologie du *Rainbow*. Mais c'est surtout Weininger, véhicule également de thèmes wagnériens déjà absorbés par le romancier dans George Moore, dans Maeterlinck et dans Nietzsche, qui nous paraît influer le plus sur le développement de sa psychologie dans la période formatrice du *Rainbow*.

Une lettre à McLeod, ce quasi-disciple à qui Lawrence confie plus volontiers ses idées nouvelles qu'à son mentor Garnett, exprime cette orientation liée à la collaboration renouvelée avec Frieda, et qui définit l'un des thèmes de l'esthétique du roman auquel il travaille. Ce n'est ni par la science ni par le futurisme de Marinetti, que l'art se remettra dans le courant vital ; c'est en devenant « l'œuvre commune de l'homme et de la femme ». Les hommes doivent se laisser « modifier » par les femmes ; celles-ci devront « accepter » les hommes tels qu'ils sont ; tous y gagneront « une grande connaissance aveugle dans la souffrance et la joie », et de cette révélation naîtra un art nouveau que pourra exploiter « une vaste nouvelle époque de la civilisation » (expression où l'on peut reconnaître un écho des *Assises du XIX*e *siècle*). En effet,

> la source de toute vie et de toute connaissance est dans l'homme et dans la femme, et la source de toute participation à la vie est dans l'échange et le mélange de ces deux réalités : la vie masculine et la vie féminine, la connaissance masculine et la connaissance féminine [5].

C'est le fond de la doctrine esthétique du *Hardy*, qui lui aussi annonce un art nouveau fondé sur la connaissance et la compréhension mutuelles des principes mâle et femelle.

Conception molléculaire des caractères

Si cette orientation générale de l'art rejette le futurisme, Lawrence par contre se sert de Marinetti pour illustrer une conception matérialiste plutôt que psychanalytique des caractères, une recherche d'éléments sous-jacents au moi conscient, volontaire, socialement discipliné. Il est prêt à suivre les futuristes dans la poursuite des « profondes intuitions de la vie... selon leur conception illogique ». C'est à partir d'elles que se construira « une physiologie intuitive de la matière » : cependant il ne s'agit pas pour Lawrence d'une matière inanimée, mais de « ce qui est physique, non-humain, dans l'humanité » : on rapprochera ce concept du chapitre de Carpenter « *The Beginnings of Love* », dans *The*

5. CL., 280. Cf. *Phœnix*, 515-516.

Drama of Love and Death, où il s'agit des phénomènes cellulaires de l'amour dans les protozoaires et les organismes multicellulaires ; et aussi des *plasmas* de Weininger. Ce physique non-humain intéresse davantage Lawrence que « cet élément humain désuet qui nous conduit à concevoir un caractère dans un certain ordre moral et à le rendre conséquent » [6].

C'est bien à l'ordre moral qu'il s'en prend, en plein accord avec Frieda qui n'a, dit-elle, jamais compris ce qu'on voulait dire par civilisation ; en accord aussi avec une atomisation de l'individu qui est bien de son temps, comme en font foi Carpenter et Weininger dans leur psychologie de l'attraction amoureuse. Chez Tourgueniev, Tolstoï, Dostoïevsky, les personnages évoluent dans le cadre d'un ordre moral dépassé, mort. Marinetti a tort de voir une différence entre « la chaleur d'un morceau de fer » et « le rire d'une femme ». Ce qui intéresse Lawrence dans ce rire le fait au même titre que ce qui unit entre elles les molécules du fer, ou que leur réaction quand on les chauffe.

> C'est la volonté inhumaine, disons la physiologie, ... qui me fascine. Je ne me préoccupe pas tellement de ce qu'éprouve la femme, au sens ordinaire du terme. Cela présume un *moi* qui éprouve. Je me soucie seulement de ce que la femme *est*, de ce qu'elle EST, inhumainement, physiologiquement, matériellement, selon l'usage du mot : mais pour moi, ce qu'elle *est* en tant que phénomène (ou que représentant quelque volonté supérieure, inhumaine) au lieu de ce qu'elle ressent selon la conception humaine [7].

Lawrence, notons-le, n'emploie encore que fort rarement des mots tels qu'inconscient ou subconscient : il est à la recherche d'éléments profonds qui ne sont pas de nature psychologique ou psychiâtrique mais cellulaire, matérielle. Il est plus proche du matérialisme psychologique du XIX^e^ siècle que des analyses du dynamisme du moi des psychologues du XX^e^. Il n'en désire pas moins ne plus montrer le « moi » traditionnel dans la stabilité que lui attribuaient les romans de ses prédécesseurs. Ses personnages répondront à une définition différente de leur être :

> Ne cherchez pas dans mon roman le vieux *moi* stable du personnage. Il y a un autre *moi*, selon l'action duquel l'individu est méconnaissable, et traverse pour ainsi dire des états allotropiques, dont on peut détecter qu'ils sont des états d'un même élément essentiellement identique, mais seulement en exerçant une perception plus profonde que celle à laquelle nous sommes accoutumés [8].

---

6. CL., 281. Le « moi », affirme Carpenter, est dasn chaque cellule du corps : *Drama of Love and Death*, 120.
7. CL., 282.
8. CL., 282.

La forme du roman

Ce sera donc ailleurs que dans l'évolution des personnages en tant qu'individus qu'il faudra découvrir le plan du roman : « les caractères (y) épousent une forme rythmique différente, de même que, lorsque l'on passe un archet le long d'un mince plateau recouvert de sable fin, le sable épouse des lignes inconnues » [9]. Ainsi sont indissolublement liés trois éléments fondamentaux de cette œuvre : l'expression conjointe des modes de connaissance différents de l'homme et de la femme, la recherche des éléments sous-jacents, pré-mentaux de cette connaissance, et un plan ou plutôt un mode de structuration conditionné non plus par l'évolution des caractères mais par les rythmes profonds de leur être. Ainsi l'individu conscient, intelligent, social, est profondément conditionné par des forces se situant au niveau physiologique et cellulaire : la psychologie du Lawrence de 1913-1914 est essentiellement matérialiste.

Lawrence restera fidèle à cette conception pendant les mois où il écrit la version définitive du *Rainbow ;* mais ce qui n'est pour lui au début qu'une méthode esthétique, sans support idéologique visible plus précis que cette doctrine du sang à laquelle il fait allusion en 1913 [10], prendra assez vite un tour plus théorique. Des impuretés intellectuelles de toute espèce se mêleront très vite à cet alliage intuitif, tant dans l'exécution du détail que lorsqu'il voudra approfondir et cherchera une sanction « scientifique » à ses intuitions. Le point de départ est intuitif et artistique :

> « Nous voulons réaliser » écrira-t-il à Campbell « la terrible qualité non-humaine de la vie, qui est si merveilleuse. Ce ne sont pas les émotions, ni les sentiments ou attachements personnels qui comptent. Ils ne sont qu'expressifs, et l'expression est devenue mécanique [11]. »

Mais déjà par-delà le moi conscient il veut retrouver ce qui est *sain* et *original ;* de cette recherche doit naître dans la création de l'œuvre une forme originale, *sui generis :* « un roman, après tout ce temps de création, a une forme organique bien définie, tout comme un homme qui a atteint sa pleine croissance » [12]. C'est vers le passé pré-hellénique, l'Egypte et l'Assyrie, qu'il se tourne bientôt pour trouver des formes « non-humaines » qui le fascineront dans *Women in Love ;* en même temps que vers une

---

9. CL., 282.

10. CL., 179-180, lettre à E. Collings qui paraît déjà fortement empreinte de l'idéologie de H. S. Chamberlain.

11. CL., 291. *Cf.* supra, p. 337 et note 52.

12. CL., 334. *Cf. Phœnix*, 478-479, sur la forme du roman.

conception du symbolisme qui peut mener loin [13]. La découverte du « non-humain » qui gouverne l'homme, associée à une esthétique purement symboliste, est bien proche du wagnérisme et de tout ce qu'il comporte, y compris la doctrine esthétique de la *Gestalt* chamberlainienne. Il n'y a d'ailleurs pas très loin entre cette esthétique devenue plus consciente, et celle du *Trespasser* qui doit beaucoup au wagnérisme et à George Moore.

Théorie de la conscience sanguine

Le lien logique et historique entre ce courant d'idées de 1914 et l'évolution de Lawrence au moment où il écrit *Women in Love* et au-delà, apparaît d'ailleurs dans une lettre à Russell (décembre 1915) postérieure à la rédaction du *Rainbow* mais qui en éclaire la genèse. Les éléments « non-humains » que Lawrence cherche à exprimer sont avant tout liés à l'amour et encore plus (et c'est ce qui a frappé les lecteurs du *Rainbow* en 1915) à la sexualité. Cela est naturel puisque sa conception physiologique des caractères repose sur l'idée des *plasmas* mâle et femelle de Weininger. Il s'enhardit en 1915 jusqu'à confier à Russell, à propos de sa récente lecture de Sir James Frazer, une théorie dont il déclare qu'elle remonterait à ses vingt ans et dont il aurait trouvé la justification dans *Le Rameau d'Or* et *Totémisme et Exogamie*. Ces lectures l'ont convaincu de l'existence d'un « siège de conscience autre que le cerveau et le système nerveux ». Il y a, opine-t-il, une « conscience sanguine » qui existe en nous « indépendamment de la conscience mentale ordinaire ». Alors que celle-ci se sert de l'œil pour percevoir l'objet, la conscience sanguine fonde ses perceptions sur « la relation sexuelle ». On notera ici encore, comment dans sa recherche de cette autre forme de conscience, il reste empreint de matérialisme :

> L'on vit, l'on sait, l'on existe dans le sang, sans référence aucune aux nerfs ou au cerveau. C'est là une moitié de la vie, qui appartient aux ténèbres. La tragédie de notre vie actuelle, de votre vie à vous, c'est que la conscience mentale et nerveuse tyrannise la conscience sanguine, et que votre volonté a passé complètement du côté de la conscience mentale, s'appliquant à détruire votre être sanguin ou votre conscience sanguine, (en vue de ?) la libération finale de l'une d'elles, dont le seul aboutissement est la mort. C'est ce qui est arrivé à Platon [14].

Cette « relation sanguine » étant « active dans l'obscurité », le « percept sanguin » est affaibli par la perception visuelle des objets. « Par contre, lorsque je possède une femme, alors le

13. Cf. infra p. 451 et note 25.
14. CL., 393.

percept sanguin est suprême, ma connaissance sanguine est irrésistible. Il se produit une transmission, je ne sais de quoi, entre le sang de la femme et le mien, dans l'acte qui nous unit » [15].

Frazer n'apporte que des exemples de croyances totémiques primitives, que Lawrence interprète à sa façon et qu'il est prêt à adopter : il y voit une confirmation des siennes, et questionne Russell sur ce que « la science » pense de sa « conscience sanguine ». Cette mutation soudaine en une théorie d'une mystique combinée du sang et de la sexualité est beaucoup plus proche de Chamberlain et de Weininger (avec ses plasmas mâle et femelle, sa théorie de « l'impression » de la femme faisant que ses enfants d'un second lit ressemblent à son premier mari) [16], et peut-être de Rudolf Steiner, que de l'ethnologue de Cambridge. Non seulement cette lettre montre Lawrence en quête de quartiers de noblesse universitaire pour des idées soit implicites, soit déjà esquissées dans le *Hardy* : elle suggère qu'au moment où il écrivait *The Rainbow* son équilibre intellectuel était plus fragile que ne le font penser ses intentions déclarées, et était exposé à la germination soudaine d'idées mystiques ou occultistes qui s'agitent dans son esprit depuis le début de 1913. L'appel à la justification d'un Frazer n'est pas moins symptômatique que certains échos de ces idées dans *The Rainbow,* dont la psychologie est souvent hésitante dans le détail.

Ce qui précède est un exemple de certaines interférences d'idées adventices contribuant pour une large part à troubler la clarté du thème principal. La genèse du roman est donc moins pure, moins monolithique que ne le laissent entendre les premières déclarations de l'auteur. S'il sait en gros ce qu'il veut faire, les bases scientifiques de sa pensée sont instables, et sa psychologie, sûre dans ses intuitions, se réfère à des notions théoriques hétéroclites.

Explications *a posteriori*

Son esthétique de l'œuvre qui trouve sa forme en se créant fixe d'ailleurs les limites de l'application d'un plan pré-établi, et explique des divergences entre les intentions annoncées d'avance et les jugements *a posteriori :*

> « Vous me demandez quel est le message du *Rainbow* », écrira-t-il à Cynthia Asquith en février 1916. « Je ne le sais pas moi-même, sinon que le vieux monde est fini et s'écroule sur nous. Et que

15. CL., 393. On comparera ce passage avec celui du *Hardy* (*Phœnix*, 468), probablement inspiré de Weininger, où Lawrence montre que l'union des sexes sépare en chacun le mâle du femelle, purifie et libère l'homme et la femme.

16. *Sex and Character*, 217-218.

> rien ne sert aux hommes de se tourner vers les femmes pour leur salut, ni aux femmes de chercher leur accomplissement dans la satisfaction de leurs sens. Il faut qu'advienne un monde nouveau [17]. »

Quel chemin parcouru depuis le résumé d'avril 1914 ! Lawrence est maintenant au seuil de la rédaction finale de *Women in Love*. Après avoir achevé ce roman, il écrira à Waldo Frank en 1917 une lettre insistant sur la continuité de sa pensée à travers les deux œuvres ; mais ici encore, il écrit dans l'optique de l'aboutissement et non dans celle du départ. En dépit de traces très caractéristiques de souvenirs de 1915 dans l'ultime rédaction du *Rainbow* [18], il faut accepter l'essentiel de cette déclaration selon laquelle l'œuvre était « entièrement écrite » avant août 1914. Lawrence ne croit pas que la guerre ait « modifié ce qu'elle affirmait avant la guerre ». Il se serait borné à « clarifier un peu, au cours de la revision » [19]. Par contre il attribue à 1914 des thèmes directeurs de *Women in Love* qui sont certainement de 1916 :

> Je savais que j'écrivais une œuvre destructrice, sinon l'aurais-je appelée *L'Arc-en-Ciel* par allusion au Déluge ? Le livre fut écrit et reçut son titre en Italie, au bord de la Méditerranée, avant qu'on n'eût songé à la guerre. Je savais, en le revisant, qu'il s'agissait en quelque sorte d'une montée graduelle vers la sombre extase dionysiaque ou aphrodisiaque, qui fait réellement éclater le monde, éclater la conscience du monde dans chaque individu. Ce que j'ai réalisé à travers des individus, le monde l'a fait par la guerre. Il y a une grande *consommation* dans la mort, ou extase sensuelle, comme dans *The Rainbow* [20].

Ce jugement est porté dans l'optique pessimiste de *Women in Love*, où les éléments destructeurs et négatifs l'emportent sur l'optimisme de 1913-1914. Il s'applique à peine aux deux premiers tableaux du roman, celui qui raconte la vie de Tom et de Lydia, et le cycle de Will et d'Anna. Les jugements durement hostiles à la société, amèrement négatifs, se multiplient à propos des études d'Ursula : la visite de Lawrence à Cambridge a pu influer, au moins autant que ses déceptions d'étudiant à Nottingham, sur la sévérité du jugement d'Ursula envers son université. Il existe certes une certaine contradiction fondamentale entre le développement intellectuel d'Ursula (d'ailleurs tronqué par sa liaison avec Skrebensky), condition indispensable de son émancipation sociale et économique, et la recherche à laquelle elle se livrera avec Birkin d'un équilibre basé sur une harmonie pré-mentale.

---

17. CL., 422.

18. Par exemple le séjour d'Ursula chez son amie dans le Sussex, au pied des Downs, se situe dans l'exact paysage de Greatham, connu de Lawrence seulement au début de 1915 : *RW*, 437-440, etc.

19. CL., 519.

20. CL., 519.

Aussi les aspects négatifs et asociaux de la présentation des idées de la jeune femme dans les derniers chapitres du *Rainbow* ne répondent-ils pas entièrement au but initial, et paraissent témoigner de l'influence de la guerre sur Lawrence, en même temps que de celle des idées de Chamberlain sans doute, connues de lui avant 1914 mais dont la virulence s'accroît avec sa réaction contre ses compatriotes en 1914-1915.

Ainsi nous sommes fondés à souligner la complexité de la genèse du *Rainbow*, qui tient essentiellement au long délai d'exécution et à l'évolution intime de son auteur de 1913 à 1915. Ce sont des années chargées d'émotions, et il faut peut-être s'étonner davantage de l'unité relative de la facture de l'œuvre, du moins en sa première moitié, que de différences explicables par le temps écoulé entre la conception et l'achèvement.

Structure du roman : le triptyque et les cycles

La peinture : Botticelli

La structure cyclique et rythmique de ce roman a frappé tous les critiques : les deux titres successifs, *L'Anneau Nuptial* et *L'Arc-en-ciel*, la symbolisent. Il ressort clairement du *Hardy* que Lawrence d'une part a beaucoup réfléchi en 1914 aux questions de structure de l'œuvre d'art, et qu'il s'est préoccupé d'autre part de la forme spécifique du roman, rejetant pour des raisons inhérentes à sa conception des caractères le développement linéaire du roman traditionnel. Ses études de forme, de style et de développement, dans le sillage de Flaubert, de George Moore, des symbolistes, l'y menaient naturellement. Mais il doit beaucoup, dans sa recherche d'une structure appropriée à son sujet, à la peinture, et singulièrement à Botticelli.

En même temps que de sa préoccupation de la forme et plus particulièrement de celle du roman, le *Hardy* témoigne en effet de l'intérêt qu'il porte, à ce moment précis où il va récrire *The Rainbow*, à la peinture de la Renaissance italienne.

Will Brangwen se passionne pour des peintures, notamment la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël, le *Jugement Dernier* de Fra Angelico, toutes deux, comme le Phénix qu'il sculpte en forme de moule à beurre pour Anna, reproduites dans le petit livre de Mrs Jenner[21]. Le Phénix est le symbole même du passage instantané du non-être à l'être absolu, parfait, de la naissance complète au jugement dernier. Parmi les thèmes qui

---

21. Cf. *RW*, 106, 261 ; Jenner, *loc. cit.*, face aux pages 5, (Disputa del Sacramento), 74 (Fra Angelico, partie du *Giudizio Universale*, 150 (*Phénix* de l'Ashmole Collection, Bodleian Library, Oxford). Voir le panneau central du triptyque de Memling, planche n° 7 figurant en frontispice du livre de Mrs Jenner.

attirent Lawrence, la nativité et le jugement dernier sont les plus en évidence ; or dans ses œuvres d'alors il est constamment question de « seconde naissance », et de salut. Sa théorie de la personnalité « créée » ou « incréée », est affaire de naissance et de salut, de passage de l'individu à un niveau supérieur de l'être. Il va chercher à montrer dans *The Rainbow* comment dans chaque génération, des individus et des couples s'efforcent à « devenir complets », y parviennent plus ou moins : c'est ce problème qui lui paraît central dans les romans de Hardy [22].

Le but suprême de l'art nouveau, déclare-t-il, sera de révéler et d'exprimer la loi de l'homme et celle de la femme, leurs joyeux embrassements et leurs luttes, leur réconciliation dans la plénitude de l'être [23]. Le roman, genre libre, éprouve plus de difficulté que, par exemple, la poésie, à formuler sa « loi », à atteindre l'équilibre entre la loi, la forme, et l'amour, la puissance créatrice. Or Lawrence trouve un moment de parfait équilibre entre la loi et l'amour, pour l'expression de l'union vivante de l'esprit mâle et de l'esprit femelle, dans les peintures de Botticelli, et spécialement dans la *Nativité Mystique* de la National Gallery.

Ses commentaires sur ce tableau expriment parfaitement sa conception de la structure générale du *Rainbow*, des relations des parties à l'ensemble, et de la facture artistique du roman. Alors que Raphaël exprime le même sujet (qui est celui même du roman), par des « symboles » géométriques rigoureux, Botticelli est tout mouvement :

> Il ne se sert d'aucun symbole, mais il construit un système complexe de cercles, de mouvements tournant sur leur plan horizontal autour d'un centre immobile, le tout édifié en forme de dôme, puis ce dôme surpassé par un autre cycle chantant à ciel ouvert au-dessus. Voilà Botticelli toujours : différents cycles de joie, différents moments d'embrassement, différentes formes de danse en rond, le tout contenu dans une seule peinture, sans solution. Il n'a encore rien résolu. Raphaël, en parvenant à la solution symbolique pure, a surpassé l'art, est devenu pour ainsi dire une mathématique. *Or résoudre n'est jamais l'affaire de l'art : seulement déclarer. Il n'y a rien de tel qu'une solution.* Nietzsche parle d'*Ewige Wiederkehr*. Cela ressemble aux cycles chantants de Botticelli. Mais *chaque cycle est différent. Il n'y a pas de vrai retour* [24].

Il est clair que par « symbole » Lawrence entend ici une abstraction géométrique. Dans le Botticelli, les anges, sous un arc figurant la voûte du ciel, portent de petites couronnes d'or évoquant à la fois l'anneau nuptial et la couronne d'épines. Les analogies avec le symbolisme des titres successifs du roman sont

22. *Phœnix*, 410.
23. Ib. 515-516.
24. Ib. 460-461. On notera que pour Lawrence, ici comme dans *The Two Principles* (S.M. 184), « symbole » veut dire représentation conventionnelle d'une idée abstraite.

évidentes, mais il s'agit d'un symbolisme imagé et même imagiste, libre et poétique. Lawrence ne pouvait pas mieux définir que par son analyse de la Nativité, la liberté imaginative de son propre symbolisme dans ses rapports avec la structure de son roman, l'esprit créateur qui anime son œuvre et refuse de se plier à une conception pré-déterminée de la forme, à une règle extérieure. Son plan général admet une grande liberté dans l'exécution du détail et des cycles secondaires ou mineurs. La coordination de ces cycles avec l'ensemble est affaire de goût et d'inspiration.

The Rainbow se charpente donc comme un triptyque : le panneau central, le plus large, étant consacré à Ursula, les deux volets le sont l'un à Tom et à Lydia, les grands parents ; l'autre à Anna et Will, les parents de l'héroïne. Ces trois parties sont d'ailleurs fortement liées entre elles non pas par un « retour » des mêmes cycles, cela étant précisément exclu par la conception même de la forme, mais par des chapitres de transition et d'action qui marquent les grands changements objectifs et donnent l'occasion aux personnages de s'exprimer sur la leçon de leur vie : le mariage d'Anna, l'inondation et la mort de Tom, l'installation de Will dans un nouveau poste ou moment où Ursula va à l'université, sont typiques de ces liaisons qui, ou bien articulent entre eux les panneaux descriptifs du triptyque, ou bien introduisent un nouveau sujet du panneau central. Le reste est essentiellement description, dialogue et action descriptive.

Les indications générales d'une structure d'ensemble sont précises mais discrètes : elles sont données dès les premières pages, où se dessine un conflit entre la vie chaude et intime mais confinée de la ferme, au contact de la nature, et les aspirations des femmes des fermiers vers autre chose, vers une existence se fondant sur l'esprit, le savoir, la parole. Cette vie du dehors, symbolisée pour les femmes par le pasteur et le seigneur, fait irruption dans la ferme par l'invasion progressive de la civilisation industrielle, avec le remblai d'un canal qui coupe les terres, puis la ligne de chemin de fer, les puits de mine, les bruits de machines troublant le calme champêtre. En six pages Lawrence a donné le ton et marqué une ambivalence cruciale de sa position : le désir de la conscience humaine d'accéder à une vie plus large, l'irruption dans la conscience de l'homme d'une civilisation créée par lui. Acceptation et nécessité du changement qui élève l'individu, effets destructeurs de ce changement sur certains, seront les deux pôles de cette ambivalence, et Lawrence ne recommande ni le retour à un âge d'or impossible, ni l'acceptation de toutes les caractéristiques du présent, mais, du moins au départ, la recherche d'une adaptation digne de la personnalité humaine. Cette ambivalence peut encore passer pour une neutralité.

Comme dans le Botticelli chaque scène, chaque petit tableau vit de son propre mouvement, obéit à son rythme particulier. Le

développement n'est ni linéaire, ni en spirale, mais procède par une succession de scènes, parfois imbriquées les unes dans les autres dans le temps mais présentées en juxtaposition comme des scènes d'un vitrail (ainsi le chapitre *The Cathedral* vient dans le roman après *Anna Victrix*, alors que l'action s'en situe dans le temps au milieu de celle de ce chapitre). Et dans chaque chapitre ce sont des successions de courtes scènes, narration ou dialogue, ou les deux étroitement mêlés : il n'est pas question de monologue intérieur ni de « courant de la conscience » ; le romancier intervient discrètement presque toujours, mais positivement, pour présenter les faits ou interpréter les actions : à cet égard la technique est encore très proche de celle des romans les plus structurés du siècle précédent ; Lawrence n'a pas choisi entre la présentation dramatique pure et le commentaire explicatif. Plus qu'une révolution du style même du roman, c'est une modification de l'organisation, de la combinaison de ses parties, qui frappe dans cette structure, et surtout une prédominance que déjà *The Trespasser* et *Sons and Lovers* annonçaient, des motifs rythmiques qui se répondent sans toutefois se reproduire les uns les autres.

La vie de chacun des deux couples, puis celle d'Ursula, forment chacune un cycle ; chaque épisode s'organisant le plus souvent en un cycle secondaire ; les grandes scènes, comme celle de la moisson au clair de lune, sont marquées par leur rythme propre. La vie d'Ursula se dessine sous forme de cercles concentriques qui vont s'élargissant, comme des ondes. Toute une infrastructure rythmique se manifeste derrière les mots et leurs évocations picturales ou leur signification directe.

Cela est particulièrement marqué non seulement dans les premières pages, évocatrices de la vie de la ferme des Brangwen, des pulsations créatrices de la nature et des saisons, mais dans toute la partie du roman consacrée à Tom Brangwen et à Lydia et à l'adolescence d'Anna, qu'entoure encore chaudement le milieu animal de la ferme jusque dans les détails de ses premières scènes amoureuses avec Will. Si avec les générations et l'irruption du monde extérieur les difficultés, les discordances se multiplient, et les passages rythmés se raréfient, ceux-ci reviennent pour marquer sinon un véritable accord entre les individus et les instincts vitaux, du moins la force et l'appel de ces instincts aux moments importants.

Ainsi le jeu des scènes, des dialogues et des suggestions symboliques reste complexe et subtil, ne s'organise jamais selon des dessins d'une rigueur abstraite, reste à l'unisson de la vie et de l'imagination créatrice. Le « message » essentiel du roman tel que le révèle sa structure n'est pas didactique, mais s'est voulu, et est largement parvenu à être, artistique et vivant, respectueux du sens de la vie plus que d'une idée ou d'une théorie.

Lawrence l'a pensé ainsi, et la réussite de l'exécution est l'un des meilleurs témoignages du succès de son apprentissage d'artiste. Mais il n'a pas apporté une révolution dans la structure du roman. Il a raffiné celle de ses grands prédécesseurs et n'est pas très loin de Flaubert, quoiqu'il en dise.

Le symbolisme, élément de structure

De même que les éléments cycliques et rythmiques, le jeu des symboles fait partie de la structure de l'œuvre, de sa conception d'ensemble et de l'organisation de ses parties entre elles. Ce sont, nous l'avons dit, des symboles libres et non empreints d'un esprit de système : l'arc-en-ciel apparaît à Anna comme une arche, une porte qui s'ouvre vers l'inconnu et vers une espérance. A la fin du roman il apparaît à Ursula comme symbole de vérité et de la création d'un monde nouveau. Parce que Lawrence veut dépeindre des états instinctifs, pré-mentaux de ses personnages, il est structuralement voué à l'emploi du symbole, de même que Will Brangwen, professeur de beaux-arts, cherche dans l'art religieux l'expression d'un moi qui n'a pas su s'affirmer et se différencier. Cette constante préoccupation s'exprime au moment où il écrit son roman, dans une lettre à Campbell. Il y a pour le romancier, dit-il, deux façons de voir les choses : il peut affirmer « Je suis tout », tout procède de moi. Ou bien il peut

> essayer de concevoir l'ensemble, de le construire par un symbolisme, parce que le symbolisme évite le « je » et remet à sa place l'égoïste [25] ; puis, dans cet ensemble, de prendre la place qui nous revient décemment. C'est ainsi que l'homme a édifié les cathédrales. Il n'a pas dit : « De ma poitrine jaillit cette cathédrale ! », mais : « De ce vaste « ensemble, je suis une infime parcelle, je me meus dans ce cadre « et j'y trouve mon être... » Chacun des vieux symboles était une partie d'un vaste effort visant à formuler l'histoire totale de l'âme humaine. *Ils sont inintelligibles sauf dans leur contexte entier* [26].

Ainsi emploiera-t-il le symbole sur un double plan : ses personnages, surtout Will et Anna, s'en serviront inconsciemment, obscurément pour exprimer leurs aspirations, leurs croyances ; les symboles de Will, aveuglément acceptés par lui, feront l'objet des sarcasmes d'Anna plus perspicace, plus exigeante. Le romancier de son côté usera délibérément de symboles, astres,

---

25. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus. Lawrence ne se rend pas compte à quel point le naturel revient au galop dans les symboles. Les psychanalystes qui se sont attachés à l'étude de son symbolisme inconscient l'ont bien montré. Donnons lui cependant acte d'un effort d'objectivité artistique, d'ailleurs lié à l'équivoque relative au sens exact des mots « symbole » et «symbolisme ». Il fait allusion ici aux symboles traditionnels de l'Eglise chrétienne, à la signification consacrée.

26. CL., 302.

météores, lumière et ombre, rythmes et cycles, pour l'évocation des sentiments et des aspirations ou bien que ses personnages ne savent pas formuler, ou bien dont ils n'ont même pas conscience, qui se situent dans leur tréfonds pré-mental. La forme symboliste de l'œuvre est conditionnée à la fois par son effort d'objectivité, et par sa conception « physiologique » et molléculaire des personnages : elle fait partie de la structure profonde de l'œuvre.

Deux couples et leur destinée

Le roman non linéaire

La volonté de structuration non-linéaire du roman, corollaire d'une conception des caractères, fondée sur une psychologie intuitive peu sûre de ses bases théoriques, contribue largement à masquer les grandes lignes de la destinée des deux couples, Tom et Lydia, Will et Anna, auxquels est consacrée la première moitié du roman. Le romancier qui veut faire œuvre de peintre ne dispose pas de cette suprême ressource de l'artiste travaillant sur deux dimensions, la juxtaposition spatiale des scènes : chaque scène tend à affirmer son autonomie, à moins que soit un développement linéaire précis, soit des rappels explicites, ne guident le lecteur. *The Rainbow* précède le roman du « courant de la conscience » et en diffère sensiblement, plus que le meilleur Flaubert. Lawrence n'a pas songé au monologue intérieur, qui ne serait d'ailleurs pas d'une grande utilité pour l'expression d'états psychiques ou physio-psychologiques dont les personnages ne sont pas clairement conscients. Il est fréquemment amené à intervenir, tout comme le narrateur des romans traditionnels, et à commenter discrètement les faits et gestes de ses personnages, soit par des images ou des comparaisons, soit par l'introduction d'un symbolisme personnel, au lieu de laisser s'exprimer les personnages seulement par le dialogue et les gestes.

H.M. Daleski donne un excellent exemple entre cent, de ce qu'il appelle ingénieusement le courant de la semi-conscience, soulignant une des faiblesses de l'expérience tentée par Lawrence. Voici Tom Brangwen, dont on nous a dit que l'amour était pour lui la chose la plus sérieuse et la plus terrifiante, prenant congé des invités le soir de ses noces :

> Son cœur était tourmenté au fond de lui. Il n'essayait pas de sourire. Le moment de l'épreuve et de l'accès au sanctuaire était arrivé, son Gethsemane et son Entrée triomphale [27].

27. RW, 50.

Où commence ici le commentaire, ou s'arrête la description physique d'un comportement ? Quels sont les termes correspondant à l'état d'âme de Tom, à son monologue intérieur, quels sont ceux où Lawrence introduit son symbolisme personnel ou ses images favorites ?

Incertitude de la psychologie

N'étant par ailleurs sûr ni des bases, ni du vocabulaire de sa psychologie, hésitant sans cesse entre le moi inconscient, un moi molléculaire, et une psychologie traditionnelle, il suit volontiers de fausses pistes, laissant son lecteur se débrouiller comme il peut entre le physiologique et le moral à l'ancienne mode. Ainsi Tom Brangwen, qui vient de rencontrer Lydia pour la première fois, se découvre « un second centre de conscience », ressent une nouvelle activité « dans la poitrine, les entrailles, quelque part dans son corps », « brûle » intérieurement, une espèce de « transfiguration » le liant secrètement à l'étrangère : cependant il se sent lié à elle par une « logique de l'âme », une « réalité intérieure » [28] : le vocabulaire n'est pas à la mesure des ambitions descriptives du romancier, ni de sa psychologie matérialiste.

L'auteur s'explique mal sur certaines idées directrices : on verra Tom et Lydia plusieurs fois « transfigurés » ou en train de « renaître » [29]. Et Will Brangwen accédera, grâce à de successives « secondes naissances », par trois ou quatre étapes à des états mieux intégrés de son être, sans que le lecteur soit vraiment informé de ce qui lui arrive ni ne comprenne très bien pourquoi, après ces changements successifs, il reste « increé », inapte à la plénitude de l'être [30].

L'explication de ces quatre vies est donc souvent cachée, ensevelie dans les détails, d'où il faut la dégager en examinant de plus près des scènes décisives. Car non seulement Lawrence dans son souci de montrer les personnages en action, laisse foisonner les menus incidents, mais encore il lui arrive, soit en décrivant la vie conjugale de Tom, soit dans le récit des querelles de Will et de sa femme, de laisser les souvenirs personnels de ses luttes avec Frieda l'emporter sur son schéma directeur. Et comme il puise dans sa propre expérience pour les scènes décisives, sans toujours oser dire le fond de sa pensée, sans mettre en pleine lumière les actes de ses personnages, la clarté de ces articulations essentielles du récit s'en ressent.

---

28. RW, 31, 32, 34.
29. RW, 38, 86, 87, etc.
30. RW, 114 : découverte du désir dans la scène de la moisson ; 135 : naissance à la vie des sens, dans le mariage ; 178 : acquisition d'un « moi absolu », indépendant d'Anna ; 223 : libération d'un « moi » socialement actif par l'acceptation de la sensualité, sans honte et en termes d'égalité avec Anna.

Tom et Lydia

Tom est le dernier d'une race de Brangwen en contact intime avec la terre nourricière. Depuis des générations, les Brangwen cultivent leur ferme, sans chercher à connaître le monde extérieur. Si cette vie confinée suffit aux hommes, leurs femmes aspirent à davantage que cette « intimité du sang ». Leurs regards se tournent vers les symboles d'une autre vie par laquelle s'élargit et se libère l'activité de l'homme[31]. Elles veulent donner à leurs fils la puissance qu'est le savoir, la connaissance de ce qui se passe loin des champs de la ferme. Les images de la vie du pasteur, de la châtelaine, de Lord William Bentley, stimulent leur imagination. L'invasion partielle du paysage champêtre par l'industrie ne perturbe pas entièrement la vie des fermiers, mais vient leur rappeler l'existence toute proche d'autres formes d'activité humaine.

Tom Brangwen, envoyé contre son gré au collège à Derby par une mère ambitieuse, n'y réussit pas dans ses études. Cette éducation manquée sur le plan intellectuel n'est pas sans rappeler celle de Tom Tulliver dans le roman de George Eliot. Tom manifeste, comme son homonyme, un caractère généreux et un raffinement naturel. Tous ses frères ayant choisi d'autres carrières, il prend en main à dix-sept ans la ferme familiale lorsque son père meurt accidentellement. Une expérience avec une prostituée à dix-neuf ans, une aventure à vingt-quatre, à Matlock, avec la jeune maîtresse insatisfaite d'un étranger distingué[32], une timidité empreinte de crainte religieuse, le rendent à la fois exigeant et hanté par le rêve d'une femme voluptueuse et différente de celles qu'il connaît, lui apportant l'atmosphère d'un monde plus large. Ce portrait de Tom avant la rencontre de Lydia, où se mêlent souvenirs littéraires et expérience personnelle, est fait de détails précis, saisissants, qui renforcent l'impression de vérité vécue.

Lydia Lensky, gouvernante polonaise du pasteur du village, a trente-deux ans lorsque Tom en a vingt-huit. D'origine aristocratique, veuve d'un docteur réfugié en Angleterre, elle a perdu deux enfants avant la naissance de sa fille Anna. Le personnage est une habile transposition de celui de Frieda, à qui Lawrence emprunte abondamment des traits du comportement et du passé de son héroïne. Plus expérimentée, moins timide que Tom, libérée des scrupules conventionnels qui le ligotent, elle accepte sa demande en mariage les yeux ouverts ; Lawrence peut ainsi présenter un premier tableau d'immaturité masculine face à l'instinct vital plus sûr de la femme. Leur vie conjugale sera avant tout,

31. RW, 3.

32. Cette aventure doit peut-être quelque chose à celle du héros de Wells dans un hôtel de Locarno dans *The New Machiavelli*.

pendant les deux premières années, l'apprentissage par Tom, généreux et délicat, du rôle de l'homme devant la nature féminine, de la compréhension par l'homme de « la loi de la femme ».

Ce tableau des cycles amoureux, attraction et répulsion mutuelles, moments de parfaite unisson et retours des époux sur eux-mêmes, alternances d'incompréhension de leurs deux « moi » conscients et d'union passionnée dans l'inconscience physique, doit beaucoup à l'expérience personnelle de Lawrence et de Frieda. Mais certains passages permettent de se demander si le romancier ne s'est pas documenté, s'il n'a pas par exemple voulu illustrer certaines pages de Havelock Ellis, et plus particulièrement du volume III des *Etudes de Psychologie Sexuelle, Sexual Impulse*. Un passage où est décrite la périodicité du désir chez Lydia est tout proche de la description équivalente au chapitre 3 de ce volume d'Ellis, *The Sexual Impulse in Women* [33]. Il n'est pas impossible que les théories du *Hardy* sur la « loi de l'homme » et celle de la femme, et leur illustration dans le roman, se fondent sur l'étude du plus célèbre et du plus fécond des sexologues anglais.

Conçue comme l'histoire de l'initiation graduelle de Tom, homme simple et bon, peu accoutumé à formuler ses sentiments ou ses idées, au respect des rythmes propres de la vie personnelle de Lydia, cette partie du roman est très réussie. Lawrence y est aussi franc que le permettaient les conventions du temps, et que le demande le sujet. Il ne cache rien des gaucheries, des maladresses, des hésitations de Tom dans sa lente découverte de son rôle de mari avec une partenaire qui a été la femme d'un homme moins fruste. Si le romancier a cherché dans des sources telles que Havelock Ellis des observations précises sur la psychologie sexuelle, il les a utilisées avec goût, avec tact, et les a fondues avec son expérience.

La transfiguration

Le moment culminant des amours de Tom et de Lydia se situe au bout de deux ans de mariage. Son importance dans l'esprit de Lawrence est signalée d'abord parce qu'il marque pour les époux une définitive « transfiguration », un « baptême », l'accès à un niveau supérieur de l'être, qui fait que la petite Anna, fille de Lydia, bénéficie comme d'une bénédiction par contre-coup et devient en esprit la fille de Tom. Par ailleurs, la

33. Cf. RW, 48, 53-54, et le chapitre cité de Havelock Ellis. Les conclusions de ce chapitre (p. 256) résument fort bien les contrastes marqués par Lawrence entre les manifestations de l'instinct sexuel chez Tom et chez Lydia, chez Will et chez Anna.

scène d'où procède cette transfiguration est la première d'une série. Elle se répète, *mutatis mutandis*, au moins entre Will et Anna, entre Ursula et Birkin, entre Mellors et Constance Chatterley ; elle fait l'objet d'un des plus importants poèmes de *Look, we have come through !* intitulé *Manifesto* [34] : il est évident qu'il s'agit d'un thème majeur de la conception du couple chez Lawrence.

Tom Brangwen, comme le fera plus tard Will avec Anna, a déjà appris à se discipliner, à ne pas s'imposer à Lydia quand elle ne le désire pas. Elle est pour lui « la Femme », mais elle ne peut pas « le désirer autant qu'il exige qu'elle le fasse » [35]. Il faut qu'il se cherche d'autres centres d'activité. Il est troublé par une visite à une maîtresse de son frère Alfred, femme cultivée qui lit Browning et Herbert Spencer. Il prend conscience d'une infériorité face à ce type d'humanité plus évolué. Lydia et lui sentent confusément qu'il manque quelque chose à leur vie. Ils s'expliquent à ce sujet, et devant une remarque de Lydia Tom se cabre, s'étonne qu'elle lui parle « comme une étrangère ». Elle est à ce moment pour lui « l'inconnu actif qui le regarde en face ». Autrement dit, il s'aperçoit qu'elle n'est pas une partie de son être à lui, qu'elle existe en elle-même et pour elle-même. Et il pressent chez elle un manque, une insécurité, qu'elle confirme : « Paul venait à moi et me prenait *comme un homme*. Ou bien tu me délaisses, ou bien tu me prends comme une de tes bêtes, vite, pour m'oublier à nouveau, pour pouvoir m'oublier... Je voudrais que tu saches qu'*il y a quelqu'un là, d'autre que toi...* » Et elle se plaint qu'il vienne à elle « comme si je n'étais rien, comme s'il n'y avait rien là » ; elle demande à être traitée comme une personne, à ce qu'il lui fasse sentir « qu'il y a quelqu'un à côté de toi, autre que toi-même. » Tom découvre alors qu'elle aussi lui fait sentir « qu'il n'est rien ».

Après un long silence, elle l'appelle auprès d'elle, et, assise, le serre contre elle : « et ses mains posées sur lui semblaient révéler (à Tom) le moule de sa propre nudité, il se sentait passionnément beau... » Elle est toujours pour lui « le terrible inconnu », mais transfigurée, merveilleuse. Il voudrait lui baiser les pieds, mais n'ose pas, *il aurait honte*, ce serait comme un affront. « Elle attendait qu'il vienne à sa rencontre, non pas qu'il s'incline et la serve. *Elle voulait sa participation active, non pas sa soumission.* Elle mit les doigts sur lui. Et c'était une torture pour lui, d'avoir à se donner à elle activement, à participer à elle, de devoir la rencontrer et l'embrasser et la connaître, elle qui était autre que lui ». Il veut se retirer, sauver son moi. Il finit cependant par

---

34. RW, 85-88 ; 220-222 ; WL, 392 et ss. ; *Lady Chatterley's Lover*, ch. XII, ch. XVI, 297 et ss. ; *Look, we have come through !* dans CP, 262-268.

35. RW, 75. Cf. *Manifesto*, CP, 264, IV.

se laisser aller, « se perdant lui-même pour la trouver, pour *se trouver en elle* » [36].

C'est alors qu'ils accèdent définitivement à la transfiguration, au baptême d'une autre vie, découvrent un nouveau monde qu'il ne s'agit plus que d'explorer.

Le poème *Manifesto,* bien que daté de Zennor, fait évidemment appel à la même expérience, à la même théorie, au même symbolisme. Le poète a été tourmenté par son désir de la femme, « n'importe quelle femme, *simple accessoire* de ce que j'étais » ; il craignait le désir, « Moloch phallique menaçant et torturant ». Une femme, une seule, a satisfait ce désir. Mais même se sentant aimé par elle, il restait en lui *la honte de ses désirs ;* il éprouvait encore, en outre, *des désirs honteux.* Il a appris à connaître sa femme comme le « non-moi », à connaître « contre elle » les limites de son être, à savoir qu'en dernière analyse « elle est toute non-moi ». Mais elle, elle le traite encore *comme s'il faisait partie d'elle-même* (de même que Tom sent « qu'il n'est rien » auprès de Lydia). Il faut qu'elle se rende compte, elle aussi, que lui est autre, distinct :

> Elle me touche comme si j'étais elle, à elle.
> Elle n'a pas encore perçu cette chose terrible, que je suis l'autre,
> Elle croit que nous ne faisons qu'un morceau.
> Cela est péniblement faux.

Aussi le poète déclare-t-il :

> Je veux qu'elle me touche à la fin, ah ! à la racine et au vif de [mes ténèbres
> Et périsse sur moi comme j'ai péri sur elle.
> Alors nous serons deux et distincts, nous aurons chacun notre être [séparé.
> Et cela sera pure existence, réelle liberté.
> Jusque-là nous sommes un mélange confus, non résolus, inextri- [cablement emmêlés l'un dans l'autre.

Aussi insiste-t-il pour qu'elle pose ses mains sur lui, sur « ses sources obscures les plus secrètes, ses issues les plus ténébreuses », qu'elle se rende compte comme dans une mort, que « cela est lui ! », cela qui est en lui et auquel elle n'a aucune part ; que cela est « le terrible autrui ». Ce geste mystique mettra fin à toute confusion,

> Je serai dégagé, distinct, seul comme argent poli,
> N'ayant aucune adhérence, aucune adhésion à quoi que ce soit,
> Un être dégagé, lisse, isolé, unique,
> Et elle aussi, pure, isolée, complète,

36. RW, 85-86.

Nous deux ineffablement distincts, et ineffablement conjugués.
Alors nous serons libres, plus libres que les anges, ah ! parfaits [37].

Ce poème est d'une importance capitale dans l'œuvre de Lawrence des années 1914-1917, parce qu'il développe un thème qui hante l'écrivain pendant toute cette période. Daleski, dans son remarquable essai d'interprétation des romans, n'en parle pas. De ces attouchements mystiques destinés à faire saisir à la femme le fait que l'homme est « autrui », ne lui « appartient » pas, il cherche à donner des explications physiologiques que la critique ne peut certes pas exclure. Toutefois, en prenant les choses avec une relative simplicité, de telles scènes sont susceptibles d'une explication littéraire indépendante de toute suggestion d'anomalie sexuelle.

Le mot clé dans la scène entre Tom et Lydia et dans celle entre Will et Anna, se retrouve dans *Manifesto* et dans *Lady Chatterley's Lover* : c'est la *honte*, (*shame, ashamed*). Tantôt l'homme, tantôt la femme, n'acceptant pas la relation sexuelle avec l'autre sans réserves, hésite et lutte. L'acte sexuel n'est pas entré, tout entier, dans la conscience claire, reste une chose ténébreuse, de l'ordre de la vie animale rejetée par le moi social. Les caresses que Lydia assise fait à Tom, lorsqu'elle met ses bras autour du bas de son corps, symbolisent et manifestent son acceptation consciente de la totalité de l'être de l'homme qu'elle aime ; et c'est ainsi qu'il les comprend. Il cesse de « n'être rien » auprès d'elle dans l'acte sexuel, elle l'accepte en entier, librement, sachant qu'après leur union il redeviendra « autre », et libre. Que dans d'autres scènes Lawrence brode sur le thème et introduise des attouchements anaux a sans doute une signification en psychologie freudienne ; mais cela ne change rien à l'interprétation essentielle de cette scène. Dans le cas de Lydia une caresse très chaste, une invitation à participer activement, à s'oublier lui-même, témoigne simplement du fait que désormais, pour tous deux, leur vie consciente et leur vie amoureuse ne font qu'un, ce qui n'était pas le cas avant cette explication. Ils ont accédé au dernier grade de l'initiation amoureuse, celui où le moi conscient accepte la totalité de l'être et des instincts de chacun, où chacun traite l'autre avec le respect profond de son existence propre et distincte. Nous verrons à propos de Birkin et d'Ursula l'importance que revêt pour Lawrence l'acceptation totale de l'être physique aimé, y compris les fonctions d'élimination, et le rôle particulier qui incombe à celles-ci dans sa philosophie de l'être. Accepter ces fonctions, c'est reconnaître que l'univers est en proie à un double processus de création et de destruction, c'est accepter le « flux de corruption » qui fait partie de toute vie.

37. CP, 264 et ss., IV.

Une scène analogue entre Will et Anna se situe sur un plan différent, parce que la qualité humaine du couple n'est pas la même : elle aboutit pourtant à une libération partielle sinon à une « transfiguration » dans une espèce de sainteté.

Il y a dans cette scène un élément mystique, fortement souligné dans les derniers vers de *Manifesto*, qui s'achève sur les mots :

We, the mystic NOW.

Cet élément ne demandait pas d'autre initiation que la lecture de Carpenter, soit *Love's Coming of Age*, soit *The Drama of Love and Death*, ouvrages où s'exprime, avec une orientation mystique de plus en plus marquée, l'idée de la régénération par l'amour.

Citant Ellen Key, Carpenter souligne dans le premier ouvrage que « deux êtres *l'un par l'autre* peuvent devenir un être nouveau, plus grand que chacun d'eux ne serait à lui seul » [38]. Dans le second il affirme que l'amour crée une âme nouvelle, et cite Swedenborg : « Ceux qui sont vraiment mariés sur terre sont au Ciel un seul Ange » [39]. Au mariage d'Anna avec Will, Tom Brangwen annonce que l'homme et la femme sont faits l'un pour l'autre, que le mariage les fait accéder à la plénitude de leur être, et que chaque Ange céleste est créé par les âmes réunies de couples qui se sont vraiment aimés sur terre [40]. Après la mort de Tom, Lydia dira à sa petite fille Ursula, en lui montrant ses deux alliances et lui parlant de ses deux maris, comment au cours de son premier mariage, après avoir servi Lensky en esclave, elle a découvert peu à peu qu'elle avait une vie à elle ; et elle dira sa reconnaissance à Tom de lui avoir donné sa vraie place dans la vie et dans l'immortalité [41]. Transposé dans le registre de la

---

38. *Love's Coming of Age*, « Love seeks union, not only in connection with the creation of a new being, but also because two beings *through one another* may become a new being, and a greater than either could be of itself alone » (Ellen Key, *Liebe und Ehe*). Carpenter emploie lui aussi le mot de *transfiguration* dans un contexte très semblable à celui de l'expérience mystique et amoureuse de Tom et de Lydia. Dans *The Art of Creation*, XIII, *Transformation*, il écrit : « But probably the greatest and most important of all transformations in the human and animal kingdoms, is that which takes place when the centre of life in Man is transferred... from unconscious activity in the body to the conscious self — that is, when the individual self, reaching union with the universal, becomes consciously and willingly the creator and inspirer of the body. That is indeed a Transfiguration. The individual is no longer under the domination of the body and its heredity, but rising out of this tomb becomes lord and master of the body's powers, and identified with the immortal Self of the world » (224-225).

N'est-ce pas précisément ce qui arrive à Tom et à Lydia « the individual self » devenant « consciously and willingly the creator and inspirer of the body », au lieu de continuer à s'accoupler aveuglément, comme des bêtes ? Cette première partie du *Rainbow* est en effet d'inspiration optimiste sur les possibilités du couple, et montre l'accession du couple à l'amour vrai dont Lawrence veut être le prêtre.

39 .*Drama of Love and Death*, 239.

40. RW, 127-128.

41. RW, 242-243.

vie de la ferme au XIX^e siècle, ceci est l'équivalent exact de ce « moment mystique » du poème de Zennor, lequel témoigne pourtant, en plus, des préoccupations occultistes de Lawrence en 1916-1917.

Will et Anna

Le second couple diffère du premier par le manque total d'expérience. Lorsqu'ils font connaissance, pour se marier peu après, Anna Lensky a dix-huit ans, Will Brangwen en a vingt. Leur vie amoureuse, jusqu'au moment où Ursula devient le personnage central, se divise en quatre périodes : leur amour d'adolescents, dont le point culminant est la moisson au clair de lune et la demande en mariage ; leur lune de miel, où commence un cycle de disputes et de réconciliations. Anna enceinte en ponctue la fin en dansant une danse rituelle, nue devant Dieu ; cette scène marque le triomphe de son moi sur celui de Will ; celui-ci acquiert alors un « moi absolu », une certaine indépendance. Anna fait de maternités répétées le but de son existence. Parce qu'il ne parvient pas à dominer Anna, Will cherche refuge dans des activités artistiques d'amateur, et dans la compagnie de la petite Ursula. A la suite de sa tentative de séduction d'une ouvrière de Nottingham, il atteint avec Anna, à leur façon, une espèce de libération mutuelle dans l'acceptation réciproque de leurs « moi » et d'une sensualité sans restriction ; ceci se produit après une scène rappelant celle de la transfiguration de Tom et de Lydia. Will parvient alors à libérer son moi social et à se rendre utile en ouvrant une classe d'art artisanal, d'où sa carrière se développera avec un certain succès.

Bien que peu développée intellectuellement Anna a reçu une éducation de demoiselle, elle se comporte avec ses camarades en aristocrate hautaine. Son cousin Will Brangwen, dessinateur de dentelles, vient habiter près de la ferme : il est présenté comme timide et agressif, mais Lawrence prend soin de ne guère le faire voir à son lecteur qu'à travers les yeux d'Anna. Elle prend vite les devants, et leur amour se développe dans l'atmosphère de la ferme. Le mouvement d'un cheval dans l'écurie, des poules réveillées dans une grange, sont parmi les petits détails de la vie de la ferme qui donnent une épaisseur et une réalité aux scènes de leurs premiers aveux et les fixent dans la mémoire. Les deux jeunes gens vont entasser des javelles dans un champ de blé fauché, au clair de lune, et le dessin rythmique de leurs mouvements, la course ou Will rattrape Anna et l'embrasse, découvrant en lui le désir, est un des moments de beauté étrange du roman, où les rythmes des phrases et des paragraphes expriment les désirs inconscients. Ces rappels constants de la nature et des

rythmes créateurs évoquent sourdement les instincts qui font agir du fond de leur nature physique deux êtres encore inachevés mais actionnés par des forces naturelles qu'ils ne comprennent pas et qu'ils subissent. Ils ne les comprendront jamais tout à fait, et se classent parmi ces personnages incomplets dont Lawrence parle dans le *Hardy*[42]. La beauté des passages décrivant leur amour peut faire illusion ; tel est le parti pris de neutralité descriptive du romancier. Mais il ne cachera pas plus tard ce qu'il pense de leur échec[43]. Ils n'accèdent jamais à une vie humaine consciente et complète.

Peut-être le récit de leur vie conjugale, de leur cycle d'amour et de haine, d'attraction et de répulsion, dans l'ignorance des forces qui les animent comme deux marionnettes, est-il trop détaillé, hors de proportion avec le dessein du romancier. Il est certain que le lecteur qui se laisse entraîner par ce récit se demande fréquemment où Lawrence veut en venir. Les éléments autobiographiques, parfois purement adventices, abondent d'ailleurs : la lune de miel se situe pendant des vacances de « quelques semaines » du jeune dessinateur industriel, fort improbables à la fin du XIX^e^ siècle ; comme est aussi peu plausible cette peur soudaine chez Will de voir Anna le quitter dès qu'elle reprend contact avec la vie sociale[44]. Si rien n'explique cette crainte, c'est par contre une réalité de la vie de Lawrence à Gargnano. Cette relation des querelles et des réconciliations, à laquelle se complait le romancier, se balance avec incertitude entre deux plans, celui de l'expérience vécue, et celui de la description d'un couple dans un but précis, que seules rappellent les grandes articulations de leur biographie.

Mais celles-ci sont logiquement liées à son schéma, et il y a parfois concomitance entre elles et certains traits de ses modèles. Il fait par exemple d'Anna une « aristocrate », alors que Will, personnalité moins évoluée, vit sans en prendre conscience dans l'ambiance chaude et confinée de la famille Brangwen. Ce contraste est confirmé par la visite du couple au baron Skrebensky, réfugié polonais devenu pasteur anglican et remarié à Millicent, jeune bourgeoise anglaise riche et cultivée. Au milieu des mineurs de sa paroisse le baron reste « un fougueux aristocrate »[45]. Lawrence, comme dans le *Hardy*, attribue à ce mot une qualité mystique et presque raciale. Les jeunes Brangwen vont en visite chez le Baron avant la naissance d'Ursula ; Anna éprouve alors le sentiment du contraste entre ce que Will a de fruste et de plébéien, et la netteté des opinions de la jeune

42. *Phœnix*, 429 et ss.
43. RW, 394.
44. RW, 141.
45. RW, 90. « A fiery aristocrat. »

baronne. Skrebensky lui apparaît, comme jadis l'étranger de Matlock à Tom, détaché, objectif, « séparé », « distinct ». Une femme est pour le Baron « entièrement en dehors de lui ». Telles sont les caractéristiques que Lawrence attribue à ses « aristocrates » ; telles sont les qualités auxquelles parvient à se hausser le poète de *Manifesto*[46]. Anna se sent un peu « étouffée » par « la vie renfermée des Brangwen »[47], et cherche à préserver son individualité de cette enveloppante intimité.

Les mêmes oppositions, directement liées aux idées du *Hardy*, sont reprises dans la scène consacrée à la visite à la cathédrale, qui vient parachever de son symbolisme le tableau de l'opposition de leurs deux immaturités. Will a échoué sur le plan de l'activité masculine : il n'a pas pu achever l'œuvre d'art entreprise, un bois en relief représentant la création d'Eve. Il se conduit avec Anna comme un enfant jaloux de sa mère, et ses fugues à Nottingham, en quête de reproductions d'œuvres d'art, puis de moins nobles satisfactions, ses efforts pour affirmer son autorité sur la petite Ursula, sont des manifestations de cet infantilisme. Les deux jeunes gens se disputent, en viennent aux coups sanglants, pour toujours se réconcilier et s'aimer. Anna comprend que Will n'est pas son « complément » mais son « contraire »[48]. Chacun d'eux cherche à dominer l'autre, à détruire en lui ce qui marque une individualité distincte. Il est jaloux de la machine à coudre d'Anna, elle l'est de la religiosité de Will, de « son expérience émotive de l'Infini, de l'Absolu ». Elle tourne en ridicule le symbolisme chrétien qu'il aime, l'agneau du vitrail de l'église avec son petit drapeau à croix rouge[49].

Il ne semble pas que Lawrence ait voulu systématiquement illustrer les idées des psychanalystes sur la personnalité infantile, connues de lui seulement après qu'il eût écrit *The Rainbow*. Peut-être en a-t-il eu par Frieda, par Barbara Low, une idée assez imprécise. Il est plus probable qu'il a puisé dans les souvenirs de ses luttes de 1912-1913 avec Frieda, tout en développant le thème des natures, plus aristocratique, ce qui pour lui veut dire plus indépendante, d'Anna, et plus plébéienne, de Will. Il a aussi, l'idée de « complémentarité » entre Will et Anna en témoigne, répondu à un arrière fonds d'idées exprimées dans le *Hardy* sur le mélange des principes mâle et femelle, que vient orchestrer le chapitre sur la cathédrale : le principe femelle prédomine chez Will le plébéien, ce qui, pour Lawrence, explique son attitude

46. RW, 186.

47. RW, 187.

48. RW, 158-159. Citant Weininger, Carpenter (*Love's Coming of Age*, 162), souligne cette notion de la « complémentarité » en amour, se fondant chez Weininger sur les *plasmas*.

49. RW, 148, 149-150, 160-162, etc.

envers Anna dont il « n'est pas le complément » ; le « principe mâle » est plus développé chez elle que chez lui, et leur union n'aboutit pas à un véritable équilibre.

Aristocrate et plébéien

La cathédrale de Lincoln devient le symbole des divergences qui les opposent. Dès l'abord Will, dont la religion est toute imbue du « principe femelle », personnalise l'édifice, l'appelle *she*. Anna s'en indigne. Pour Will, la cathédrale représente l'unité de l'être, la fusion du passé et de l'avenir, l'extase en dehors du temps. Il y trouve la consommation de ses aspirations. Si elle en voit la beauté, Anna n'en refuse pas moins de permettre à cette voûte de borner son horizon, elle sait qu'au dessus est le vaste ciel, et, par delà l'autel, les libres horizons. Elle échappe à l'envoûtement de cette matrice qui voudrait enclore le moi, en examinant les malicieux visages sculptés dans la pierre par l'artisan médiéval. Elle commente pour Will ces sculptures espiègles dont le *Hardy* nous dit qu'elles représentent l'affirmation du principe mâle ; elle se libère ainsi de l'atmosphère renfermée du temple, détruisant la passion religieuse de son mari, dissipant ses illusions [50]. Ainsi l'aristocrate Anna affirme le principe mâle moderne contre la religion femelle, hébraïque et moniste de Will. Le roman illustre ici les idées générales de l'œuvre critique, dérivées de Weininger et de Chamberlain.

Will continue son existence instinctive sans parvenir à « s'articuler », à « trouver sa véritable expression », suivant aveuglément « les vieilles formes ». « Dans l'esprit, il n'était pas créé » [51]. Par contre coup, Anna ne pourra pas elle non plus trouver le plein développement de son individualité : elle va chercher un semblant de salut dans les maternités. C'est pendant sa première grossesse qu'elle danse en secret, comme David nu devant son Dieu, une danse rituelle consacrant sa victoire illusoire, celle qui consiste à remettre à la prochaine génération la responsabilité d'atteindre l'être parfait. Cette danse de la jeune femme enceinte a fait couler beaucoup d'encre ; l'explication en est pourtant fort simple. « Tout ce qui triomphe périt », écrira Lawrence [52]. Ce triomphe dans la solitude de la femme mariée consacre l'échec profond du mariage.

La libération dans la sensualité sans freins par laquelle se termine leur roman d'amour n'est pas comparable à la transfigu-

50. RW, 188-193 ; cf. *Phœnix*, 454.
51. RW, 194.
52. *The Crown*, RDP, 17. « Anything that *triumphs*, perishes. »

ration que connurent Tom et Lydia. Lawrence montre le couple uni dans l'égoïsme, chacun partant pour soi-même à la recherche du plaisir ; la suite fait apparaître que ces deux êtres restent « incréés », incomplets malgré le succès de leur union sur le plan de la procréation et celui de l'harmonie de leurs sensualités. Comme le montre la scène avec l'ouvrière de Nottingham, Will est le type d'homme qui veut affirmer sa puissance sur une femme, et pour qui ne compte pas la personnalité de celle-ci [53]. Quand il rentre chez lui Anna perçoit le changement qui s'est produit, voit en lui un coureur d'aventures ; elle accepte, sur un pied d'égalité, d'être sa partenaire dans ces aventures. Cette libération de la « honte », analogue à celle de Tom, en diffère parce qu'elle se place sur le plan d'une sensualité sans tendresse, comme elle diffère de celle de Birkin et d'Ursula dans *Women in Love* : il ne s'agit pas de la disparition de la honte, mais de son acceptation comme d'un fait irréductible. Il est significatif que ce sera auprès de sa grand-mère Lydia, et non de sa mère, qu'Ursula trouvera des leçons sur le véritable amour et ses diverses formes ; Lydia qui a eu deux maris, a trouvé la paix et la réconciliation avec la vie que ne connaissent ni Anna ni son mari. Le reste du roman sera consacré, ces deux exemples aidant, au commencement de l'apprentissage d'Ursula.

Ursula, la femme « devenant un individu »

Le personnage d'Ursula est la raison d'être du *Rainbow*. Avec lui, le lecteur est en droit de s'attendre à parvenir au cœur du problème que Lawrence a voulu y traiter : celui de la femme devenant un individu, assumant la responsabilité de son être.

L'évolution du personnage se situe à la fois sur divers plans, que sa présentation synthétique et sa théorie des états allotropiques du moi, n'ont pas donné l'occasion à Lawrence d'analyser dans leurs interactions. Les études secondaires d'Ursula sont le moyen d'une émancipation économique et morale vis-à-vis de sa famille et de son dur apprentissage du « monde des hommes » comme institutrice ; elle fait ses premières armes dans la vie amoureuse et sexuelle en trois phases, premier amour romantique pour Skrebensky, passion homosexuelle pour Winifred Inger, liaison avec Skrebensky aboutissant au rejet définitif de celui-ci, heureusement suivi d'une fausse couche. Au cours de ses études universitaires, elle a répudié la science officielle, et la démocratie mécaniste et industrielle, en faveur d'un romantisme vitaliste à tendances mystiques.

53. RW, 216-218.

Un personnage composite

Ursula est, dans la facture même du roman, un personnage composite qui tend de plus en plus à se confondre avec son créateur. Il s'agit d'abord d'une « greffe » du portrait physique de Louie Burrows sur un portrait moral de Frieda. Le cadre même de la vie familiale d'Ursula est celui de la famille Burrows. Cossethay est le village de Cossal où vivait le père de Louie, dont Will Brangwen est le portrait ; Beldover, où va habiter la famille Brangwen, est à l'image de Quorn, où les Burrows s'installèrent plus tard [54]. Les incidents de l'enfance d'Ursula, ses études s'inspirent de l'enfance de Louie, de même que la carrière d'institutrice d'Ursula est celle de Louie mêlée de souvenirs de celle de Lawrence. Celui-ci a néanmoins donné à son héroïne une mère et une grand'mère polonaises dont les origines « aristocratiques » expliquent à ses yeux la « curieuse et aveugle dignité » des filles Brangwen, la « noblesse de leur maintien », l'effet « de leur race ou de leur éducation » qui les porte « à vivre impétueusement leur vie sans se soucier de savoir si elles (existent) aux yeux d'autrui » [55].

Mais la greffe n'est pas si simple : plus l'identification de l'héroïne et de son créateur progresse, plus il devient difficile de distinguer les monologues intérieurs d'Ursula de ceux de Lawrence. Tantôt c'est une scène de la vie de l'écrivain qui est transposée, avec renversement des sexes, comme celle où Ursula annonce à Skrebensky qu'elle ne l'épousera pas [56] : tantôt c'est une méditation d'Ursula sur la Nativité, la Passion et la Résurrection, qui soudain, du style indirect passé, est écrite au présent et à la première personne, les enfants Brangwen cédant la place au Lawrence de Rananim et du paradis sur terre [57]. Les idées sociales et politiques d'Ursula détonnent quelque peu chez une fille de son âge et de son temps : on y trouve des échos de Houston Chamberlain et des traces des préoccupations du Lawrence de 1915, qui nuisent à l'homogénéité du personnage, sans rien ajouter de positif au roman [58]. Ursula tendra à devenir le porte-parole du romancier, qui oublie quelque peu son thème originel pour se livrer à une critique destructrice de la société démocratique et industrielle.

A cette greffe directe de Lawrence sur Ursula s'ajoute un phénomène plus complexe encore, où Lawrence paraît s'identifier non plus à son héroïne, mais à Skrebensky. Nous aurons à revenir

---

54. Cf. CL, 263 ; Nehls, 556, n. 97 ; Moore, Int. H., 79-80.
55. RW, 247.
56. Cf. CL, 100 ; RW, 400-441.
57. RW, 263-265.
58. RW, 435. « Only degenerate races are democratic », etc.

sur des scènes amoureuses au clair de lune, qui évoquent fortement celles de Robin Hood's Bay et de Flamborough décrites par Jessie Chambers [59] ; ailleurs, Ursula éprouve envers Maggie Schofield des sentiments tout proches de ceux de Lawrence pour Jessie, en même temps qu'elle est attirée par le jeune fermier, frère de Maggie, qui la demande en mariage. Lawrence a puisé dans tous ses souvenirs, utilisant librement cette matière première, si bien que la recherche de ses identifications passagères et des chassé-croisés de souvenirs, risquerait de rendre encore plus obscurs certains passages du roman où il s'est exprimé par des symboles parfois hermétiques : ce qui compte en somme c'est ce qu'il a livré au public, c'est la synthèse elle-même. Les éléments n'en sont importants que lorsqu'ils permettent d'éliminer une obscurité, d'éclairer une scène difficilement compréhensible sans leur aide. Or ce jeu est dangereux, parce qu'il peut se jouer de façons diverses et contradictoires sur les mêmes scènes.

Le personnage d'Ursula est décrit de la première enfance à l'âge de vingt et un ans avec un luxe de détails qui obscurcit parfois l'image, d'autant plus que Lawrence ne se prive pas des facilités que lui offre son idée des « états allotropiques » du moi. Il esquisse même un tableau des « évasions » successives d'un moi toujours choqué par la médiocrité, la mesquinerie environnantes. Ursula découvre très jeune que pour échapper à ces heurts, il suffit de changer de milieu. « On allait à la *Grammar School*, on quittait la petite école, ses misérables maîtres, les Phillips qu'elle avait essayé d'aimer, qui l'en avaient empêchée, et à qui elle ne le pardonnait pas » [60]. Telle une éternelle adolescente elle espèrera ainsi à chaque tournant de sa vie découvrir plus loin la perfection dont elle a constaté l'absence dans le présent. Elle se sent supérieure, son orgueil est sans limites, bien qu'inconscient, tandis que nulle part elle ne manifeste la notion d'obligation, le sentiment d'une responsabilité envers autrui. Elle est imbue par contre de l'idée d'une destinée spéciale, différente de l'ordinaire, soit que dans sa religiosité enfantine elle attende la venue des Fils de Dieu qui viendront la choisir pour femme, soit qu'auprès de Maggie Schofield et du fermier son frère elle se conçoive comme « une voyageuse sur la face de la terre », vouée à poursuivre sa route « à la recherche d'un but dont elle savait qu'elle se rapprochait », prête à « briser la coque de cette forme de vie dans laquelle Maggie devait rester enfermée » [61]. Ce romantisme a-social s'accompagne d'une espèce d'hypertrophie du moi, d'autant plus envahissant qu'il prend peu conscience de soi-même dans ses relations avec autrui. Elle nous est présentée

59. E.T. : D.H.L. 127-128, cf. supra pp. 76 et ss.
60. RW, 248.
61. RW, 394, 389.

comme douée d'une volonté de « complète indépendance, complète indépendance sociale, complète indépendance de toute autorité personnelle » [62].

Anéantissement de Skrebensky

Lorsque le fils du Baron Skrebensky, jeune officier du génie de six ans son aîné, arrive dans la vie d'Ursula adolescente, elle voit en lui un de ces Fils de Dieu dont elle attendait la venue : il va lui servir à l'exploration de ses propres réactions physiques féminines contre un corps masculin, sans même l'illusion de l'amour, car la découverte de la nullité de sa personne morale est simultanée avec l'exploration de son être de chair ! Le chapitre *First Love* est consacré à ces travaux d'approche, limités à des baisers prolongés, et à une première indication des différences profondes d'Ursula et de Skrebensky sur le plan de la personnalité.

Cette indication est donnée sobrement, brièvement, à la fin d'un court dialogue sur le soldat et la guerre : « Il me semble, » conclut Ursula irritée, « que nous n'êtes personne, qu'il n'y a personne là où vous êtes. Etes-vous réellement quelqu'un ? Vous me paraissez n'être rien » [63].

Et un peu plus tard le romancier nous livre le secret d'Anton : « Pourquoi ne désirait-il jamais une femme avec tout son être : ne l'aimait-il, ne la vénérait-il jamais, ne faisait-il que la désirer physiquement ? » [64].

Ce passage, où c'est Lawrence qui explique et non Skrebensky qui s'exprime et qui formule sa « nullité » foncière, tient la clé de l'étrange scène au clair de lune qui suit le bal des noces de Fred Brangwen, oncle d'Ursula. Le bal commence sous le signe de Tom Brangwen, l'autre oncle, célibataire et coureur, sur qui plane une suggestion d'homosexualité, et que Lawrence dans son symbolisme de la corruption et de la désintégration représente comme un être aquatique, marécageux : la musique vient par vagues, et les mouvements de Tom évoquent « un autre élément, inaccessible comme les créatures qui se meuvent dans l'eau ». Ursula danse avec Anton Skrebensky dans un mouvement fluide et glauque, avec une « énergie fluide subaquatique », dans une vision « des profondeurs du monde d'en dessous, sous le grand déluge ». Il suffit de se reporter au chapitre de *The Crown* intitulé *The Flux of Corruption* pour comprendre ce symbolisme. La

62. RW, 315. Cf. 254. « There was upon her always a fear and dislike of authority. »
63. RW, 293.
64. RW, 298.

danse avec Skrebensky n'est pas, comme on l'a dit, « une représentation en termes physiques de la relation idéale entre un homme et une femme ; le *deux-en-un* » [65]. C'est une association à un niveau inférieur de l'être, dans la corruption et la déliquescence, une harmonie passagère des corps sans âme. Skrebensky s'accommode de cette vie dans l'ombre, mais Ursula « a conscience d'une influence qui la regarde » : cette présence qui veille sur elle est la lune, qui vient de se lever, dont la lumière l'emplit soudain et à laquelle elle s'offre : « Elle voulait que la lune l'emplisse, elle désirait une plus complète, plus totale communion avec la lune, une consommation. Mais Skrebensky passa le bras autour d'elle et l'emmena » [66]. Il l'enveloppe, symboliquement, d'une cape sombre, comme pour la faire rentrer dans la nuit. Elle voudrait ôter ses vêtements, fuir « cette sombre confusion, le chaos de ces gens, vers la colline et la lune ». Mais les gens l'entourent « comme des pierres », Skrebensky « pèse sur elle », elle est retenue par « un magnétisme ténébreux et impur. Il était une scorie, les gens étaient une gangue. Si au moins elle pouvait fuir vers la lumière libre et pure de la lune » [67].

Ici la lune symbolise très clairement la conscience, la lumière, le désir des sommets, et l'affinité d'Ursula avec la lune est présentée positivement, favorablement : la jeune fille brille d'une lumière dure, elle « dépasse » Skrebensky de même que la lune est hors de la portée de celui-ci. Il la poursuit de ses avances, veut l'envelopper dans l'ombre pour la posséder. Elle s'éloigne parmi les meules de blé au clair de lune, accompagnée de Skrebensky toujours inexistant, mais frappé de « terreur » par les grandes meules argentées dans la lumière de la lune.

La scène qui suit a été diversement interprétée. M. Daleski la rapproche de l'autre scène au clair de lune [68] entre Ursula et Skrebensky, pour essayer d'en donner une explication physiologique, qui n'est pas absolument nécessaire à l'intelligence de l'ensemble. Skrebensky a peur de la pleine lumière, parce que ses avances n'ont pour but que la possession physique d'Ursula. Celle-ci, à la fois consciente d'une différence entre ce « chaos » dont il fait partie et ses aspirations à une vie plus complète et pure, est en même temps, sexuellement excitée; elle le tente et le refuse ; elle lui ôte l'initiative, dans un long baiser ; mais cet érotisme soudain éveillé par Anton, est destructeur de la masculinité du jeune homme ; elle est prise du désir de déchirer et

---

65. H. M. Daleski, *The Forked Flame*, 110. « The dancing of Ursula and Skrebensky is a representation in physical terms of the ideal relation between a man and a woman ; the " two-in-one ". »

66. RW, 300.

67. RW, 300.

68. RW, 451-453 ; Daleski, *loc. cit.* 112, 291-292.

d'anéantir le corps de l'homme qui la poursuit de ses avances, qui se « presse contre elle, à toute extrémité ». C'est ce baiser corrosif, brûlant, de la jeune fille « bouillonnante comme un sel cruel et corrosif autour de l'ultime substance » de Skrebensky, qui le « détruit », l'anéantit, « victime, consumé, annihilé » [69].

Cette scène est trop brillamment écrite pour ne pas répondre dans l'esprit de son auteur à quelque chose de vécu. Elle présente des analogies avec la dernière scène d'amour entre Ursula et Anton, dont la signification physiologique est bien plus apparente ; mais il est clair ici que leurs jeux amoureux restent encore, malgré le désir de Skrebensky, au stade des baisers et du contact étroit des corps. Les éléments essentiels de la scène sont le clair de lune avec sa valeur d'évocation symbolique ; l'insuffisance de Skrebensky sur le plan de la personnalité et de la conscience ; l'auto-érotisme d'Ursula stimulé par les caresses du jeune homme ; et un « anéantissement » physique ou moral qui prive soudain Skrebensky de sa masculinité, et que les psychanalystes seraient peut-être tentés d'expliquer comme un complexe de castration, d'annihilation.

Ursula revenue à elle se demande si elle a été prise de folie, quelle « horrible chose l'a possédée? » Elle se sent, se veut, aimante, protectrice. Quant à lui, il est vaincu, assujetti ; il n'a plus l'initiative, il est devenu « réciproque », il a perdu sa fibre masculine, n'existe plus « en tant que mâle distinct ». « Elle avait éteint ce feu, elle l'avait brisé » [70].

Puisqu'il s'agit d'une crise érotique d'adolescents (Skrebensky, malgré sa jeune expérience de soldat, n'est guère plus hardi que le Lawrence de 1908 à 1910), sans doute faut-il chercher l'expérience vécue dans les scènes au clair de lune parmi les rochers de la côte du Lincolnshire, décrites par Jessie Chambers, où Lawrence est en proie à une grande détresse physique et morale et se répand en imprécations contre celle qui, innocemment, provoque cet inconfort [71]. Mais il y a ici transposition *partielle* des sexes : au lieu que ce soit Will au clair de lune auprès d'Anna, ou Lawrence à Mablethorpe auprès de Jessie, c'est Ursula qui découvre soudain son désir et sa féminité, et qui ne comprend qu'à demi ce qui lui arrive. Peut-être aussi « l'annihilation » prématurée de Skrebensky est-elle l'expression de quelque humiliation physiologique analogue de Lawrence ?

Si de telles hypothèses sont légitimes, en tant que rapprochements d'expérience vécue et de scènes d'un roman dont la sincérité ne saurait être mise en doute, il est certain que cette

69. RW, 303.
70. RW, 303-304.
71. Cf. supra pp. 76 et ss et E.T., D.H.L., 127-128.

scène reste empreinte d'ambiguïté et d'obscurité. Le Lawrence de 1915 n'a pas osé dire crûment ce qu'il avait dans l'esprit. Elle se prête donc à des interprétations diverses selon que chaque critique souhaite souligner tel ou tel aspect du symbolisme lawrencien. Elle nous paraît cependant admettre une explication simple et nette : il s'agit de la première manifestation chez Ursula d'un érotisme vigoureux, mais contrarié par le sentiment d'une insuffisance *sur le plan de la personnalité* chez l'homme qui provoque cette excitation. Ursula lui est humainement supérieure, et elle le sent, d'où la forme destructrice et égoïste que prend son érotisme stimulé malgré elle.

La lune et sa clarté, amie pour Ursula, ennemie pour Anton, symbolisent ici la conscience, l'appel de la lumière à l'acceptation d'un moi intégré. La peur de la lumière chez Skrebensky exprime son égoïsme, son incapacité à se développer tout entier. Il est peu vraisemblable que la lune évoque ici pour l'auteur (qui n'a pas encore lu *The Golden Bough*) la *Syria Dea*, la Cybèle à qui les novices phrygiens sacrifiaient leur virilité [72]. Le contraste entre sa lumière claire, vers laquelle se tourne Ursula, et l'ombre marécageuse où se débattent les êtres du « chaos », importe davantage dans ce passage que les suggestions de destruction et de corrosion. La lumière n'est corrosive que pour les ombres malfaisantes dans lesquelles s'agitent le second Tom Brangwen et un Skebensky.

Aussi dans l'ensemble, en dépit des détours qu'a dû suivre Lawrence et de ses obscurités, la scène du clair de lune est-elle fidèle au schéma général du roman. Elle fait assister à l'éveil chez Ursula d'un aspect important de ce moi féminin dont elle doit assumer la responsabilité, une vie sexuelle indépendante. Lawrence a pris la précaution de nous prévenir que Skrebensky n'est pour elle qu'un moyen de découvrir et d'étendre son moi, et elle comprendra vite qu'ils vivent dans deux mondes hostiles, et que Skrebensky n'a d'existence que « dans ses désirs » [73].

Winifred Inger

Ursula a désormais « une vie sexuelle » troublée et inassouvie [74] qui va pour un temps se fixer sur Winifred Inger, jeune professeur de vingt-huit ans qui inaugure dans l'œuvre de Lawrence une série de femmes intelligentes et insatisfaites, toutes

---

72. Cf. Daleski, *loc. cit.* 167, n. 1 ; Frazer, *The Golden Bough*, 348-349.

73. RW, 285, 301, 311, 313 « : But who was he, and where did he exist ? In her own desire only ».

74. RW, 314 : « And in this state, her sexual life flamed into a kind of disease within her ».

plus ou moins lesbiennes. Winifred sert de lien entre plusieurs aspects de la vie d'Ursula : elle complète sa culture philosophique, elle alimente sa vie affective, elle épouse son oncle Tom, ami de Skrebensky, de qui la raproche un scepticisme corrompu et corrupteur, une désintégration psychique, une acceptation de ce que la société a de mécanique, d'asservi à la machine.

Son amour lesbien pour Winifred restera chez Ursula un secret bien gardé, une « porte close qu'elle (n'aura) pas la force d'ouvrir » même devant sa meilleure amie Maggie [75]. Lawrence aurait pu semble-t-il faire le portrait de Winifred, marquer son influence intellectuelle sur Ursula, introduire son mariage avec Tom, sans cette scène lesbienne qui motiva la condamnation du livre en 1915. Pourquoi a-t-il tenu à ce point à donner à Ursula cette expérience et ce secret farouchement gardé ? A-t-il pensé que la recherche et la découverte du moi devait passer par une phase de sexualité mal différenciée ? Les analogies de cette scène avec celle où Cyril se laisse frictionner par George dans *The White Peacock* sont frappantes : il s'agit d'une baignade, et la pluie vient délicieusement rafraîchir les membres brûlants des deux femmes. On ne peut guère hésiter à voir dans l'introduction de cette scène un besoin compulsif de l'écrivain plutôt qu'une nécessité artistique interne de l'ouvrage, à un moment du roman où les appels à l'autobiographie se font de plus en plus pressants et fréquents, et où, avec l'introduction de Maggie et de son frère Anthony, les souvenirs nostalgiques de Hagg's Farm deviennent plus obsédants.

Si les études d'Ursula sont sommairement traitées, c'est auprès de Winifred qu'elle absorbe une philosophie et qu'elle apprend à détester une société pourtant imbue d'une partie au moins de cette philosophie. Winifred a une formation scientifique, et une culture philosophique. Elle dépouille la religion d'Ursula de ses dogmes, elle l'humanise, elle montre à son élève que chaque religion n'est qu'une forme donnée d'une aspiration humaine. Elle lui apprend que « le désir humain est le critère de toute vérité et de tout bien », la vérité n'étant que « l'un des produits de l'esprit et du sentiment de l'homme ». L'homme n'a rien à redouter, et une âme émancipée ne vénère pas le Pouvoir, dégradé au niveau « de l'argent et de la stupidité napoléonienne » [76]. Les « nombreux écrits » dont Ursula recueille ainsi la substance

75. RW, 384. Faut-il voir là une confession déguisée de Lawrence, dont la première jeunesse a connu des élans analogues ?

76. Parmi les lectures récentes de Lawrence lorsqu'il écrit ces lignes, cf. Weininger, *Sex and Character*, 160-162 pour une interprétation de la *Critique de la Raison Pratique* : « The secret of the critic of practical reason is that man is alone in the world, in tremendous eternal isolation. He has no object outside himself ; lives for nothing else ; he is far removed from being the slave of his wishes, of his abilities, of his necessities ; he stands far above social ethics ; he is alone.

de la bouche de Winifred sont, très probablement, ceux de Weininger et de H. S. Chamberlain, dont les échos sont nombreux dans toute cette partie du roman, et de Nietzsche : Ursula n'accepte pas le Dieu de douceur et de bonté, l'agneau ou la Colombe. Son Dieu est celui du lion et de l'aigle, ou du cheval sauvage.

Féministe méprisant les hommes pour leur impuissance, Winifred fait connaître à Ursula des gens « instruits, insatisfaits... au fond d'eux-mêmes, fous de rage » bien qu'extérieurement disciplinés. Ursula se sent en présence d'une espèce de « chaos », de « fin du monde » [77] : on notera le terme même employé à propos du bal de son oncle, *chaos of people*. Le dégoût croissant de la société qui l'entoure prend chez elle la tournure et les termes même de la critique sociale et politique des *Assises du XIX^e Siècle*. Comme Lawrence dans le *Hardy*, elle se dissocie des mouvements féministes auxquels se dévouent ses amis Winifred, Maggie, Dorothy Russell [78] : elle ne croit pas au vote des femmes, ayant en elle « l'étrange connaissance passionnée de la religion et de la vie transcendant de beaucoup les limites du système automatique dans lequel s'inscrivait le vote ». Pour elle, la vie sociale organisée est devenue quelque chose de mécanique, d'étranger à la vie.

Rejet de la société

C'est lorsqu'elle passe des vacances chez son oncle Tom, directeur de mine dans le Yorkshire, et qu'elle œuvre à lui faire épouser Winifred dont elle est lasse, que se marque ce dégoût de la société, de la « machine » que sert Tom, des « impures

---

Thus he becomes one and all. He has the law in him, and so he himself is the law, and no mere changing caprice. The desire is in him to be only the law, to be the law that is himself, *without afterthought or forethought*. This is the awful conclusion, he has no longer the sense that there can be duty for him. Nothing is superior to him, to the isolated absolute unity ».

Nous soulignons « without afterthought or forethought » — idée fréquemment reprise par Lawrence, citant Shelley :

« We look before and after
And pine for what is not ».

Voir aussi Houston Chamberlain, *Foundations...*, I, 550. (For Kant) « the autonomy of the will is the highest principle of morality » ; a « moral personality » exists for him only from the moment when « a man is subject to no other laws than those which he gives to himself. »

« L'argent » et la « stupidité napoléonienne » sont parmi les bêtes noires de Chamberlain.

77. RW, 323 : « It was a strange world the girl was swept into, like a chaos, like the end of the world ».

78. RW, 323, 383, 408 : « She had within her the strange, passionate knowledge of religion and living far transcending the limits of the automatic system that contained the vote » (383).

abstractions » et des « mécanismes de la matière » qu'explique la science de Winifred. Elle va pourtant faire le dur apprentissage du métier d'institutrice, dans un long chapitre, *The Man's World*, où Lawrence a combiné ses souvenirs d'instituteur et ceux de Louie Burrows. Mais le processus de détachement de la société va s'accélérer à l'université, où dans sa vingt-deuxième année elle est prise de dégoût pour cet « atelier » de préparation à la vie industrielle de la ville. De façon caractéristique, elle abandonne l'étude du français, se concentre sur la botanique, séduite « par les lois étranges du monde végétal » qui lui offrent la vue d'organismes « fonctionnant entièrement en dehors des buts du monde humain » [79]. Ursula à vingt et un ans connaît l'évolution religieuse et philosophique de Lawrence à vingt-neuf ans. Non seulement elle pressent, autour de l'aire illuminée par la conscience humaine, une immensité obscure où rôdent des bêtes féroces et des anges protecteurs, mais elle sait que le secret de la vie échappe à la conscience claire. Elle a soudain devant son microscope la révélation de sa philosophie anti-mécaniste et vitaliste. L'organisme qu'elle observe, un végétal,

> voulait être soi-même. Mais quel « soi » ?... Elle savait seulement qu'il ne s'agissait pas d'une énergie mécanique limitée, d'un simple but de conservation, et d'affirmation de soi-même, mais d'une consommation, d'une infinitude de l'être. Le « soi », c'était l'union avec l'infini. Etre soi-même, c'était le triomphe suprême et radieux de l'infinitude [80].

Retour de Skrebensky : l'épreuve finale

Cette révélation mystique coïncide avec le retour de Skrebensky après la guerre des Boers. Il doit au bout de six mois aller en garnison en Inde. Ursula se demande s'il est l'ange qui détient les clés du soleil, de la liberté et de la joie. Elle pressent qu'il est simplement un vieil ennemi, qu'il ne s'agit que d'une trêve. Dès l'abord Lawrence le montre étranger à l'essence humaine d'Ursula, dans ses mouvements, dans ses paroles, incapable de reconnaître ouvertement ses désirs, de révéler à lui-même et à autrui les profondeurs de son être [81]. Ursula sait qu'en Inde il sera « un membre de la classe gouvernante, surimposé à une vieille civilisation, seigneur et maître d'une civilisation plus malhabile que

---

79. RW, 411.

80. RW, 416-417. On rapprochera ce passage écrit en 1915, de la Conférence Huxley de Bergson parue dans *Hibbert Journal*, vol. X, October 1911, et plus particulièrement de ce qui suit, p. 31 : Bergson décrit un amibe observé au microscope : « Everything seems to happen as if there were at least a rudiment of intention on the part of the little organism, a certain choice of appropriate movements ». Lawrence avait lu ce texte en janvier 1912, cf. CL. 98.

81. RW, 418.

la sienne ». Il y fera des ponts et des routes, dont l'Inde a besoin, mais, elle le lui jettera au visage plus tard dans une querelle, ce ne sera que « pour y rendre les choses aussi mortes et mesquines qu'ici » [82]. Elle sait qu'elle ne suivra pas cette voie.

Mais elle aime le corps de cet homme dont elle méprise la personnalité : leur univers commun est celui de l'obscurité profonde, à l'appel de laquelle elle s'abandonne. Lawrence décrit tout au long leur liaison d'un printemps et d'un été, leurs jeux amoureux, parsemés de doutes, de querelles, de jalousies. Il veut l'épouser, se sent de plus en plus assujetti à elle, incapable de rester seul, effrayé du vide de sa personne, qu'elle semble lui avoir révélé. Ils vont à Londres, à Paris. Soudain elle veut voir Rouen, et là, sous l'influence des vieilles rues, de la cathédrale, de la paix de la ville, il sent qu'elle lui échappe. La vaste cathédrale « ne connaissait rien d'éphémère et n'écoutait aucune dénégation, majestueuse dans sa stabilité, dans l'absolu de sa splendeur » [83]. Le sentiment des valeurs permanentes s'affirme chez Ursula contre son abandon à l'attrait physique d'un homme qu'elle n'estime pas.

Pris de panique, il la demande en mariage. Fiancés, ils sont reçus dans diverses familles amies où se prolonge leur liaison. Après plusieurs scènes amoureuses dans lesquelles se mêlent les suggestions de l'insuffisance psychologique et de la déficience sexuelle d'Anton [84], elle lui annonce qu'elle ne l'épousera jamais, et il se met à pleurer, comme Louie Burrows dans les mêmes circonstances. En fait, *mutatis mutandis*, les souvenirs des fiançailles de Lawrence avec Louie abondent dans toute cette partie du roman, Skrebensky avec son attrait physique en dépit d'une nullité intellectuelle et morale, représentant exactement ce qu'était Louie aux yeux de son fiancé. Ursula persiste dans ses hésitations, elle est même disposée à se marier. Leurs visites à des amis ou à des parents se poursuivent, et au cours d'un séjour sur la côte du Lincolnshire, l'endroit même des scènes au clair de lune avec Jessie Chambers, un lever de lune éclatant sur le sable et la mer emplit Ursula d'une ardeur de possédée. En pleine lumière, sous la lune, elle soumet son amant à une dernière épreuve, physique et morale à la fois, dont il sort vaincu, épuisé, anéanti. Ils se quittent le lendemain et il se hâte d'épouser la fille de son colonel.

M. Daleski [85] a admirablement analysé le symbolisme de cette seconde scène au clair de lune où Ursula, qui depuis quelque

82. RW, 419,435.

83. RW, 430.

84. RW, 436 : « In passionate anger she upbraided him because, not being man enough to satisfy one woman, he hung round others ». Cette colère a des échos des reproches de Frieda à Lawrence. Cf. aussi 437-440.

85. Daleski, *loc. cit.*, 119-120.

temps ne peut plus supporter l'amour en chambre, mais a besoin des larges espaces et du ciel, soumet Skrebinsky à l'épreuve de la pleine lumière de la conscience en même temps que de la totale vérité de la nature et de la mer, qui éclairent une activité sexuelle exercée jusqu'ici par eux dans les ténèbres, dans le refus de la regarder en face avec leur moi éveillé. Tout dans cette scène souligne chez Anton la peur de la lumière, révélatrice de sa nullité.

La fin du roman, comme la majeure partie de l'avant-dernier chapitre, se situe sur deux plans qui s'interpénètrent : le plan des faits, la liquidation pratique de l'affaire Skrebensky pour Ursula, et le plan de la création poétique, interprétative de ces faits et de l'ensemble de l'histoire d'Ursula. Ici encore l'analyse de M. Daleski nous épargnera de longs développements.

Sur le plan pratique, Ursula, enceinte, écrit humblement à Skrebensky pour lui demander de l'épouser ; une maladie provoquée par un long incident-cauchemar avec des chevaux sous une pluie diluvienne, met fin à son début de grossesse ; elle sort de cette crise libre de tous liens, ne comptant que sur elle-même, comme le gland sortant de sa coque, qui s'efforce de prendre racine, « de créer une nouvelle connaissance de l'Eternité dans le flux du Temps ». Seul compte le gland, le reste est voué à l'oubli. Ursula est prête, non plus à chercher à « créer » un homme à sa mesure, mais à « reconnaître un homme créé par Dieu » [86].

Sur le plan poétique, le dernier chapitre, de même que les scènes en pleine nature de l'avant-dernier, consiste essentiellement en une interprétation par voie de symboles, du périple mental d'Ursula, et dans la mesure où celui-ci est le même que celui de Lawrence, de la vie amoureuse de l'écrivain lui-même. Ici souvenirs, fiction, interprétation se mêlent, comme ils se sont mêlés dans tout le roman, dans un effort récapitulatif de sommation, d'explication de l'expérience de toute une jeunesse. Ursula au seuil de la grande aventure avec Birkin, c'est très largement Lawrence à la veille de sa rencontre avec Frieda, le poète des années précédant *Look ! we have come through,* mais doté d'une partie de l'expérience de 1912 à 1915.

Les chemins qui s'ouvrent devant Ursula avant la scène des chevaux, toute irréelle et symbolique, sans même un semblant de signification matérielle et pratique, sont : le mariage et la maternité, avec un homme qu'elle méprise (le chemin de Mrs Morel dans *Sons and Lovers*) ; la maternité sans homme, à laquelle elle songe dans la crise de sa maladie ; la création d'un moi intégré, « consommé » par « la création d'une connaissance de l'éternité dans le flux du temps », c'est-à-dire l'union mystique de l'être uni-cellulaire vu par elle dans son microscope, avec l'infini de

86. RW, 464.

l'Etre. Lawrence a épargné à son héroïne, par l'artifice d'un accident, la seconde solution, la première étant exclue par le mariage de Skrebensky. Le dénouement est acceptable bien que d'une probabilité douteuse. Il est évident que ce qui compte pour le romancier, ce n'est pas l'événement mais sa signification symbolique.

Caractère lyrique du *Rainbow*

Nous touchons ici précisément l'originalité même du *Rainbow* en tant que roman : il ne s'agit pas tant ici d'un *récit* d'événements, d'une *chronique* de trois générations, que d'une tentative de ré-interprétation poétique de toute l'expérience du romancier. L'invention romanesque proprement dite est subordonnée à l'interprétation. Lawrence a pu avoir un moment l'illusion qu'il cherchait à donner une forme nouvelle au roman en tant que genre littéraire. Tel n'est pas son but réel dans l'exécution même. Il le sait d'ailleurs lorsqu'il écrit le *Hardy*, puisqu'il y reconnaît que chaque roman doit dégager sa propre forme, sa loi, en cours d'exécution.

Dans les dernières pages du *Rainbow*, qui peuvent sembler artificiellement, hâtivement rapportées au reste de l'ouvrage, la scène des chevaux joue un double rôle : elle « explique » au niveau des faits de l'existence matérielle, la maladie de l'héroïne, et la crise dont elle sort prête à une régénération ; elle apporte, par son symbolisme, le résumé sinon l'explication de l'expérience d'Ursula. Les explications de cette scène données par E. L. Nicholes et H. M. Daleski[87] sont entièrement acceptables, et ce qui importe, comme le souligne M. Daleski, c'est qu'Ursula échappe aux chevaux qui l'encerclent, symboles des forces obscures de la passion sexuelle, et parvient sans s'y soumettre à les intégrer dans le schéma de son existence en rejoignant entre les haies, la route qui représente une vie ordonnée. Elle parvient à unifier les différents aspects de son « moi », celui qui a su acepter pour enseigner les dures règles du monde des hommes, celui qui a obéi aux impulsions soudaines d'une sexualité exubérante, celui qui aspire à la lumière et à la beauté de la nature, et celui qui cherche les ténèbres. Elle accède à une maturité de la personnalité qui lui permet de se dire:

> « Je n'ai ni père ni mère ni amant, je n'ai pas ma place allouée dans le monde des choses, je n'appartiens ni à Beldover ni à Nottingham ni à l'Angleterre ni au monde : rien de tout cela n'existe. J'y suis entravée et emmêlée, mais tout cela est irréel. Je dois m'en dégager, comme une noix le fait de l'irréalité de sa coque[88]. »

---

87. Daleski, *loc. cit.*, 122-124 et note 1, p. 122.
88. RW, 464.

La première partie de la première phrase exprime bien l'accession du moi intégré, indépendant, à la maturité. L'individu a appris à être seul, à ne compter que sur lui-même. Ursula a accédé à cette *singleness* aristocratique enviée par sa mère au vieux baron Skrebensky, par Tom Brangwen à l'étranger de Matlock.

Mais la fin du passage cité introduit un thème différent, greffé sur celui de la femme accédant à la responsabilité de sa personne. Ursula a gagné son indépendance en s'intégrant dans le monde des hommes. Mais parallèlement à cette intégration, on a asisté depuis sa visite à son oncle Tom dans la ville minière de Wiggiston, à un refus passionné non seulement de la « machine », de la science et de la société industrielle, mais aussi de tout ce qui, dans ce monde où vit la jeune fille, pourrait tendre à l'améliorer du dedans. Disséminée dans les pages de la deuxième moitié du roman, se trouve la substance d'un pamphlet contre l'Angleterre industrielle, colonisatrice, démocratique. Il ne s'agit pas tant d'une critique sociale et politique que d'une dénonciation passionnée, sans que jamais Ursula (car c'est dans l'ensemble elle qui parle) ne trouve d'interlocuteur en mesure de présenter des arguments contraires.

Le pamphlet contre la société

L'aspect passionnel, irraisonné, de ce pamphlet qui se superpose au roman psychologique sans s'y intégrer, se manifeste dans chaque scène où Ursula exprime ses idées sur la société et la politique. Si son antimilitarisme est dans la vieille tradition démocratique et non-conformiste anglaise, si sa négation de l'idée de nation et d'intérêt national peut encore passer pour proche du socialisme de Keir Hardie, et si c'est chez Skrebensky que l'on trouve des échos de l'idée pangermaniste du *Lebensraum* [89], il ne vient pas un instant à l'idée d'Ursula que l'on puisse tenter de remédier par une action sociale aux déplorables conditions de la ville minière : elle demande seulement qu'on « se passe de la mine » [90] et elle méprise Tom et Winifred parce qu'ils ne se révoltent pas contre la vie industrielle, parce qu'ils en voient clairement les pires aspects sans la rejeter absolument avec véhémence.

Face à ses amies qui s'efforcent d'obtenir des réformes, son attitude est négative ; elle ne participe pas à l'activité féministe de Winifred, de Maggie, de Dorothy Russell. Les amis de Winifred lui font penser au chaos, à la fin du monde ; elle ne croit pas que le vote des femmes ait de l'importance, car c'est admettre la coopération avec un « système automatique », avec une vaste

89. RW, 291-292 ; cf. supra p. 294.
90. RW, 328 : « we could easily do without the pits ».

machine politique inhumaine[91]. Sa révolte ne s'oriente pas vers l'action politique, mais reste au niveau d'une émotivité religieuse et individualiste. Lawrence communique au lecteur l'intensité de sa haine de la société, plutôt que des raisons, et les motivations en sont toutes instinctives, passionnées.

La désillusion de l'héroïne à l'université est celle d'une âme éprise de grandeur et d'absolu qui découvre soudain la petitesse et le relatif dans l'enseignement dispensé à Nottingham : l'université lui apparaît sous le jour mesquin d'une annexe à la vie industrielle et commerciale de la grande ville, et non comme un temple du savoir.

Son anticolonialisme est des plus sommaires : la domination anglaise sur l'Inde ne la rebute que parce qu'elle va probablement y rendre « les choses... mortes et mesquines comme ici » : c'est moins à la domination d'une vieille civilisation par une autre qu'elle s'en prend, qu'à l'extension de la vie industrielle[92]. Car elle n'a aucune objection à élever contre le principe du gouvernement aristocratique, elle préfère une aristocratie de naissance à celle de l'argent. Pour elle « le peuple » ne représente qu'une multiplicité d'intérêts pécuniaires, elle « déteste l'égalité fondée sur l'argent »[93].

La nature passionnelle, irraisonnée, de ces attitudes, ou Ursula s'identifie à peu près totalement avec son auteur, se manifeste par quelques échos de Houston Chamberlain, qui au moment où Lawrence écrivait ces pages menait de Bayreuth une campagne de pamphlets contre l'Angleterre et la France. Nous avons signalé dans les monologues intérieurs d'Ursula ou les commentaires de Lawrence une expression qui vient tout droit de Chamberlain : *Chaos of people*[94]. Une autre phrase d'Ursula fait écho de façon caractérisée à cet apôtre du racisme et à ce dénonciateur de la démocratie et des puissances d'argent : « Seuls les gens avides et laids montent au sommet dans une démocratie... Seules *les races dégénérées* sont démocratiques... »[95]. Enfin la découverte par Ursula devant son microscope du vitalisme qui lui donne la clé du mystère de l'aspiration de l'individu, est toute proche de cette philosophie vitaliste de la *Gestalt* qui imprègne tout l'œuvre de Chamberlain, et de cette esthétique dont nous avons vu à propos du *Hardy* ce que Lawrence lui a emprunté. S'il convient de ne pas exagérer cette influence sur *The Rainbow*, il faut néanmoins la signaler, car elle est doublement significative : elle est profonde en raison des affinités du vitalisme mystique des deux hommes ; elle souligne d'autre part

91. RW, 383.
92. RW, 435 ; cf. supra note 82.
93. RW, 435.
94. Cf. supra, p. 468, note 67.
95. RW, 434-435.

le caractère violemment émotionnel de la critique ou plutôt de la dénonciation de la société anglaise chez Lawrence, et situe cette dénonciation en dehors du rationnel et sur le plan de la pure affectivité. On ne peut pas dire que *The Rainbow* contienne une discussion critique de la vie sociale anglaise, mais seulement une dénonciation passionnée et irraisonnée.

Ainsi la conclusion d'Ursula sur l'isolement de son « moi » contient quelque chose d'outrancier, va plus loin que l'idée initiale, partiellement exprimée dans sa lutte pour conquérir, avec un métier, son indépendance économique : l'idée de la responsabilité de soi-même. Lawrence a suivi le penchant déjà présent chez lui dès 1912, et il conduit son héroïne au-delà de la responsabilité, vers la négation du social. Sa pensée n'est pas arrêtée sur ce point. Il est sensible à l'accusation d'être a-social, comme l'atteste le passage important [96] où il montre Ursula consciente de la présence de bêtes féroces qui rôdent autour du cercle éclairé de la civilisation : celui qui cherche à faire un peu de lumière sur cette obscurité menaçante se voit accuser : « Imbécile, coquin anti-social, pourquoi nous déranger avec ces loups-garous ?... Comment oses-tu nous rapetisser avec tes ténèbres ? »

Ambivalence de la conclusion

Comme l'a fait observer F. R. Leavis [97], la fin du roman telle que la donnent les éditions courantes, trahit une hésitation, à la limite entre le psychologique, c'est-à-dire la fin du périple du moi d'Ursula à la recherche de lui-même, et le social, la relation entre ce moi et les hommes. Ursula est prête désormais, non plus à chercher à créer pour elle, au risque de l'anéantir, l'homme de ses rêves, mais à « reconnaître un homme créé par Dieu » [98]. Elle a alors la vision de l'Arc-en-ciel qui relie le ciel à la terre par sa grande architecture lumineuse. Elle y voit la promesse d'une renaissance, non seulement pour elle, mais pour « les êtres sordides qui rampent... sous leurs dures carapaces à la face corrompue du monde » [99].

Cette conclusion dont l'optimisme social contredit le pessimisme des derniers chapitres, ne satisfait d'ailleurs pas Lawrence, car sur un exemplaire du roman donné par lui à sa sœur Ada il l'avait remplacée de sa main par la phrase suivante :

> [She knew that the] « fight was to the good. It was not to annihilation, but at last to newness. She knew in the rainbow that the fight was to the good [100]. »

96. RW, 412-414.
97. F. R. Leavis, *DHL, Novelist*, 142.
98. RW, 466, cf. note 36 supra.
99. RW, 467.
100. Cette phrase a été copiée par nous en 1932 sur un exemplaire appartenant à Mrs Ada Clarke.

Cette correction a le mérite de laisser porter la conclusion sur la seule personnalité d'Ursula, sans introduire explicitement la société, tout en reprenant discrètement mais clairement le thème du déluge, évoqué par la pluie dans la scène des chevaux. Mais si elle est plus conforme que l'autre conclusion au thème psychologique du livre, la conclusion imprimée évoque peut-être l'orientation politique du messianisme lawrencien au printemps de 1915.

⁂

The Rainbow dans l'œuvre de Lawrence

Ce roman, écrit sur une période de près de trois ans, représente évidemment un point culminant dans la formation de Lawrence. Quelle en est la signification dans son œuvre ?

Il y fait une double expérience littéraire : il cherche à se dégager de l'ancienne conception des caractères, et il tente de trouver une forme nouvelle du roman, distincte de celle de la narration linéaire de ses prédécesseurs.

L'effort pour montrer les personnages sous forme d'états allotropiques d'un même « moi » tend trop souvent, comme dans certaines nouvelles de 1912-1913, à les faire paraître pour ainsi dire dissociés, en proie à une dualité de leur être, à une sorte de somnambulisme, à la perpétuation d'un conflit qu'ils sont incapables de résoudre parce que précisément aucune hiérarchie ne se manifeste entre leurs diverses formes de conscience. Tom Brangwen, Will, Ursula, Skrebensky, sont tous à quelque degré atteints de cette maladie psychologique. Ceux qui savent ce qu'ils veulent, vont droit au but : Tom Brangwen le second, Winifred, sont accusés de « corruption », de désintégration. Dans un roman dont l'intention déclarée est de nature psychologique, la psychologie dominante est celle de Lawrence, empreinte d'une dualité qui se retrouve chez tous ses personnages. La recherche d'un moi intégré et indépendant, objectif du périple d'Ursula, ressemble un peu à celle d'un Eldorado toujours élusif. Dans son conflit prolongé avec elle-même au sujet de Skrebensky, fantoche de son imagination, Ursula n'arrive à une conclusion que par la force des événements et grâce à un accident et une maladie : si certaines scènes démontrent de façon brillante les « états allotropiques » de son être, la totalité de son histoire d'un clair de lune à l'autre, prouve qu'il s'agit surtout d'une illusion grâce à laquelle elle cherche à déguiser une dualité foncière entre son « moi » conscient, éveillé et social, et ses désirs sexuels orientés vers un être qu'elle ne peut estimer. Ursula répète l'expérience sexuelle de Mrs Lawrence avec son mari, celle de Lawrence avec Louie Burrows. Son triomphe final n'est qu'une

évasion vers un nouvel état mystique de l'être, même s'il nous est partiellement présenté comme une intégration du moi. D'une part nous la retrouverons dans *Women in Love* face aux mêmes problèmes ; d'autre part le concept même d'intégration, de hiérarchie, est contraire à l'idée des états allotropiques du même moi. L'expérience faite par l'écrivain se solde par une contradiction de sa théorie, ou par la perpétuation des dualités dont souffrent ses personnages.

L'idée essentielle sur la forme du roman est celle des scènes juxtaposées, du triptyque, sans géométrie ni architecture, sans « résolution ». Ici encore, l'image de l'arc-en-ciel sur laquelle se termine l'ouvrage contredit cette idée. La structure à la Botticelli est intéressante dans sa conception plus que dans son exécution. Il convient de noter que Lawrence n'a pas persévéré dans cette recherche d'une forme nouvelle, pas plus que dans la présentation « allotropique » des caractères. Parti de la peinture de scènes détachées les unes des autres à la Botticelli, il termine sur une « grande architecture » unificatrice, celle de l'Arc-en-ciel.

Triomphe du peintre et du poète

Ses innovations, d'ailleurs peu évidentes pour le lecteur du seul *Rainbow* qui ne se reporte pas aux œuvres explicatives et à la correspondance, importent beaucoup moins que la facture même de l'œuvre, qui se ramène à une série de « scènes à faire » d'une beauté souvent saisissante par la fermeté et la précision des traits, par l'éblouissement du style. Ce n'est pas par des structures intellectuelles et psychologiques que se marque l'originalité du *Rainbow :* l'idée de départ, celle de la femme accédant à la pleine responsabilité d'elle-même, n'a été ni fouillée systématiquement ni analysée de façon cohérente dans ses divers aspects, et le personnage d'Ursula ne marque pas nettement la différence, les liens, les contradictions possibles, dans un état de civilisation donné, entre le droit à une vie sexuelle autonome et l'indépendance économique. Dans la réalisation, la présence insistante, exclusive, des souvenirs personnels, de l'expérience amoureuse de l'adolescence et de la jeunesse, est trop obsédante pour que Lawrence s'en dégage, et le personnage de Frieda qui lui sert de modèle est trop largement, trop exclusivement développé sur le plan émotif et sexuel au lieu de l'être sur le plan économique et intellectuel, pour qu'il voie dans son ampleur le problème féminin sous ses divers aspects. En regard d'un Carpenter, d'une Edith Ellis, il le rapetisse, le réduit à celui de l'éveil et de l'acceptation de la sexualité puis de la présence chez la femme d'une aggressivité, d'une initiative sexuelle. La nostalgie d'Ursula à l'égard de Maggie, son refus de suivre ses amies dans l'action

féministe, sont symptômatiques du divorce entre Lawrence et les milieux d'avant-garde politique de sa jeunesse. Son héroïne comme lui-même est trop hostile à la société anglaise pour que le développement de sa personnalité soit complet et intégral.

Mais le peintre associé au poète triomphe dans cette œuvre qui si elle n'apporte rien de décisif sur le plan d'une esthétique architecturale et d'une psychologie expérimentale, contient certains des plus beaux morceaux de prose anglaise du siècle. Lawrence, surtout dans le premier tiers du roman, a cherché ses racines littéraires dans Hardy et George Eliot, et soit qu'il dépeigne en action les relations de la servante Tilly avec son maître Tom, soit qu'il nous fasse assister aux progrès de l'affection qui lie celui-ci à la petite Anna, aux promenades d'Anna avec son beau-père dans le cabriolet de la ferme, il nous offre des morceaux qui se fixent dans la mémoire avec une telle force que l'on est étonné en les relisant de voir combien ils sont courts. Chaque mot, chaque détail porte, description et action à la fois. De telles scènes vivent de leur vie propre, comme celles de l'enfance de Paul Morel dans *Sons and Lovers*.

Cela est vrai, mais à un moindre degré, des scènes chargées de signification symbolique, la scène des javelles sous la lune entre Anna et Will, celle où Anna danse sa danse triomphale, les rencontres d'Ursula et de Skrebensky au clair de lune. La recherche de valeurs symboliques, la nécessité où se trouve l'auteur de voiler sous des termes vagues ou indirects, tantôt par respect des convenances, tantôt par insuffisance de son vocabulaire psychologique, des réalités physiques et psychiques qu'il cherche à suggérer, font que l'intensité des émotions des personnages, celle des intentions de l'auteur, se communique obscurément, par l'effet d'une atmosphère mais non d'évocations précises des termes employés. Le style y est brillant ; de même la recherche des suggestions symboliques se répondant les unes aux autres, l'accumulation des termes évoquant, par exemple, soit la lumière, soit l'obscurité, souvent très habile, malgré une tendance parfois irritante à la répétition.

S'il fallait extraire pour une anthologie, même sans restriction d'ordre moral ou conventionnel, les meilleures pages de prose du *Rainbow*, elles se trouveraient certainement dans les premiers chapitres du roman, sur la vie de la ferme, dans l'enfance d'Anna, peut-être dans le chapitre sur la cathédrale, certainement dans l'enfance d'Ursula. Plus loin dans le roman, chaque scène, brève ou longue, est remarquablement agencée, le dialogue et l'action s'y mêlent habilement ; mais d'une part les interventions personnelles de l'auteur, ses commentaires, sont à la fois trop fréquents et trop subjectifs par rapport à l'action ; et d'autre part les scènes sont trop liées les unes aux autres dans un ensemble symbolique et lyrique, pour qu'on puisse en détacher

une en lui accordant une valeur et une signification autonomes. La principale exception serait dans le chapitre *The Man's World*, où l'expérience d'Ursula devant sa classe fournirait des morceaux ayant une valeur autonome et permanente.

Les limites ; le changement d'optique

L'accident de la condamnation du roman en 1915 a fait qu'il ait paru six ans avant sa suite, *Women in Love :* or le manuscrit porte la mention *Fin du Volume I* [101]. La critique a traité cet ouvrage comme une entité indépendante. Mais en fait c'est, en soi-même, et si l'on ne tient pas compte de *Women in Love*, une œuvre inachevée, ou dotée d'un dénouement artificiel. Si Lawrence a visé à une synthèse, à la présentation d'un nouveau paradis terrestre dans l'amour, que fait présager l'histoire amoureuse de Tom et de Lydia, il n'a mené son héroïne qu'à la rupture intime de son moi, au déchirement suivi de la promesse d'une monde nouveau. L'art, dit Lawrence, ne résout pas : c'est le cas de ce roman, commencé pour illustrer un problème, réaliser une synthèse, mais largement écrit et achevé comme une confession et une œuvre lyrique. Révélatrice de son auteur, de ses incertitudes, celle-ci est peu apte à aider qui que ce soit à résoudre les siennes. L'œuvre procède par tableaux, et par assertions, les tableaux étant souvent d'une parfaite beauté dans la description de la nature, des êtres simples et des choses, les assertions étant essentiellement subjectives et dogmatiques, parce qu'elles expriment une conception négative du monde social exposée dans le *Hardy* et que les personnages ont pour rôle d'illustrer ; cette conception ne se dégage pas de l'observation des personnages, elle la précède. Cela est d'autant plus vrai au fur et à mesure que l'on avance vers la fin du roman, et que les personnages secondaires, au lieu d'apporter comme au début un arrière-plan de figures plus ou moins traditionnelles (comme les frères et sœurs de Tom au mariage d'Anna), deviennent les protagonistes du drame qui oppose sourdement, et assez gratuitement, Ursula à la société. L'effort d'objectivité artistique du début fait place, dans la seconde moitié, à une attitude destructrice du romancier en même temps que d'Ursula. De plus en plus l'héroïne est entourée de fantoches, Skrebensky, Tom son oncle, Winifred, la famille de Skebensky, et la toile de fond se déforme jusqu'à ce qu'on reconnaisse à peine comme ayant une substance réelle les figurants qui la décorent.

L'art de Lawrence s'est confirmé depuis *Sons and Lovers* plutôt qu'il ne s'est affirmé ou transformé : ce roman présentait

101. Lawrence Clark Powell, *The Manuscripts of D. H. Lawrence*, 5.

un problème psychologique avec une relative objectivité, dans un cadre où le lecteur pouvait déterminer pour lui-même les diverses valeurs, se faire une opinion des personnages. *The Rainbow* affirme des valeurs psychologiques en dehors de tout cadre objectif et, sauf vers la fin, de toute hiérarchie claire. Il fait état d'un conflit entre l'individu et la société, sans l'expliquer ni le justifier. La subjectivité y triomphe, avec certains effets artistiques et poétiques très nets, souvent positifs, mais sans jamais se hausser au niveau de la discussion sérieuse d'un problème philosophique ou social. La vigueur poétique, le dynamisme de cette prose splendide sont au service d'une émotivité perturbée que ne vient pas clarifier une idéologie ou une philosophie sûre d'elle-même. Les innombrables subtilités des critiques dans l'interprétation de ce roman, important par son dynamisme poétique plus que par son contenu, font foi de ce que Lawrence, dans son effort expérimental, a produit certes une des œuvres qui marquent une époque littéraire, mais pas l'œuvre novatrice et définitive à laquelle il aspirait. Les problèmes de la personnalité féminine qu'il évoque à propos d'Ursula sont restreints ; il ne situe pas l'évolution psychologique de son héroïne dans la totalité de la vie, il amène Ursula en marge de la société, la préparant ainsi pour *Women in Love :* cela est bien ce qu'il se proposait, et le succès du roman ne peut être mesuré que par rapport à la préparation qu'il apporte du personnage d'Ursula dans le roman suivant. La vraie préoccupation du romancier reste le couple, mais en étudiant le développement de la femme en tant qu'individu, il a soudain changé d'optique, et ne croit plus que ce développement soit une bonne chose. *Women in Love* marquera ce changement.

CHAPITRE VII

RECHERCHE D'UNE SYNTHESE (III)

WOMEN IN LOVE, L'HOMME DE DEMAIN ET LES DAMNÉS

> « *Man must free himself of sex, for in that way, and that way alone, can he free woman.* » « *Truth will not prevail until the two become one, until from man and woman, a third self, neither man nor woman, is evolved* ». *Otto Weininger,* Sex and Character, 345.
> « *One can only build a great abstraction out of concrete units.* » *D.H. Lawrence,* Collected Letters, 308, 27.1.1915.

Genèse de l'œuvre.

Mélange d'intentions originelles et de thèmes nouveaux. Intérêt pour les civilisations primitives ; mystiques et ésotérisme. Prédominance de la satire.

Exploitation de l'actualité, des lectures.

Gertler et son Merry-Go-Round *; Katherine Mansfield au Café Royal ; les canards d'Aménôthès III.*

Aspects positifs de l'œuvre.

La régénération par l'amour. Contraste de deux couples. Birkin porte-parole de Lawrence.
Conscience et perceptions sensorielles ; place de la sexualité dans la vie psychique.
Méditation de Birkin sur l'amour : du protozoaire à l'ange ; purification par séparation des principes mâle et femelle dans l'individu. Crainte de l'asservissement du mâle par l'amour ; refus de servir la féminité. Changement d'attitude envers la femme et l'amour depuis 1914.

Sacralisation rituelle de la sexualité dans un effort pour la dépasser.

La scène du Saracen's Head *et* Manifesto : *le* flux de corruption, *sexualité et excrétion ; libération des tabous corporels ; mélange d'expérience personnelle et de rituel ésotérique ?*

L'amitié : Birkin et Gerald Crich ; la scène de lutte. Explications possibles.

Birkin annonciateur d'une ère et d'une race nouvelles.

Aspects négatifs de l'œuvre.

La vision satirique.

Les impasses de l'art ; primitivisme et art abstrait.

La négation de l'altruisme, la société vue sous l'angle du mépris.

La mécanisation condamnée ; tableau exagéré des méfaits de l'industrialisation.

Condamnation de l'égalité ; le pouvoir aux héros : programme fasciste avant la lettre.

L'art moderne : Gudrun et Loerke. Loerke et les idées de Weininger sur l'infériorité morale des Juifs et des femmes.

Faiblesses et beautés de *Women in Love.*

Caractère composite des personnages ; l'idée générale procède d'une philosophie, la synthèse reste imparfaite.

Valeur artistique des scènes descriptives, de l'observation directe.

Genèse de l'œuvre

Intentions originelles et thèmes nouveaux

Women in Love n'est pas une œuvre claire, décisive dans l'affirmation d'une doctrine ou d'une vision du monde. Elle s'achève sur une note d'incertitude et d'insatisfaction. Elle pose des problèmes plutôt qu'elle n'en résout. A la réflexion, elle marque un jalon sur la route parcourue par Lawrence entre *The Rainbow* et les romans et nouvelles d'après la guerre, plutôt qu'un aboutissement d'une pensée et d'un art. A l'intention initiale des *Sisters,* qui dicte le schéma général des relations de Birkin et d'Ursula, et le contraste des façons d'aimer d'Ursula et de Gudrun, s'ajoutent des apports divers, partiellement fondus ensemble, mais non au point de présenter une synthèse positive et

définitive. On serait tenté, malgré tout ce que l'œuvre a de construit, de structuré, de la comparer à un journal de bord du romancier, à des cahiers pour la rédaction de la seconde moitié de *The Sisters*.

La méthode de travail de Lawrence est caractéristique : le prêtre de l'amour qu'il a voulu être au départ est toujours là, bien que sa religion se soit considérablement modifiée en cours de route ; le critique acerbe de la société et de l'Angleterre, celui de la seconde moitié du *Rainbow*, affirme ses positions et développe ses thèmes dans une esquisse de la vie du pays minier ; le patriote qui souhaite une « autre » Angleterre se manifeste parfois à travers l'ennemi du genre humain qui, tel un Richard Jefferies, verrait volontiers l'humanité effacée du globe, pour qui la mort est préférable à certaines formes de l'amour. L'échec dans la recherche de l'amitié ajoute ses couleurs sombres au tableau apocalyptique de la fin d'un monde, qu'est devenu un roman conçu au départ comme un message de joie et d'espérance. Les obscurités, les hésitations, les fausses pistes sur lesquelles le lecteur est assez souvent lancé, tiennent au mélange de ces intentions et des thèmes qui les expriment, aux incertitudes même du personnage principal, portrait de Lawrence, d'autant plus fidèle qu'il est plus empreint de ce dualisme et de ce caractère changeant qui caractérise le réfugié de Zennor, plus frêle et plus soumis aux changements d'humeur que provoquent sa mauvaise santé et la conscience de sa faiblesse physique.

Les civilisations primitives

Women in Love est aussi la première œuvre de Lawrence qui témoigne de l'impact des civilisations primitives sur la conscience d'un homme de ce siècle. On y devine autant qu'on y découvre à l'aide de sources externes, des éléments d'une pensée encore à l'état d'ébauche, ou bien n'osant pas s'affirmer explicitement, dont l'expression hardie et plus nettement personnelle se manifestera dans *Psychoanalysis and the Unconscious* et *Fantasia of the Unconscious*. Lawrence a pris un tournant, entre le début de 1915 et la fin de 1916, mais il ne sait pas encore très bien où ce virage le conduit. Après *The Crown* il a repris la rédaction de cette « philosophie » à laquelle il tient tant, et dont il envoie encore une « première moitié » à Ottoline en février 1916 en la prévenant qu'il s'agit d'une œuvre sombre[1] : sans doute est-ce une partie de ce *Goats and Compasses* qu'il détruira en novembre 1917 et dont Cecil Gray affirme qu'il s'agissait d'un « ouvrage grandiloquent, pseudo-mystique, psycho-philosophique,

1. L. 328.

traitant largement d'homosexualité, sujet envers lequel Lawrence manifestait alors un intérêt d'une vivacité suspecte »[2]. Ayant insisté sur l'aspect « sombre, sinistre, pernicieux, totalement corrompu et maléfique » du Lawrence de ces mois-là[3], Gray énumère bientôt les centres d'intérêt de son ami Heseltine à cette époque, où il habitait avec Lawrence et Frieda à Porthcothan puis à Zennor. Il cite la poterie péruvienne, les marionnettes javanaises, les fétiches africains, la peinture tibétaine, William Blake, Jacob Boehme, Thomas Traherne, Eliphas Lévi, l'Hermès Trismégiste, et Paracelse. Nous savons d'autre part, grâce à Robert Nichols, qu'à Oxford Heseltine avait lu Havelock Ellis, Carpenter pour qui il avait une admiration excessive selon Nichols, et Weininger dont il faisait alors le plus grand cas. A ces noms il ajoute ceux de Whitman, de Richard Jefferies et de Nietzsche. Cette liste non seulement inclut plusieurs auteurs favoris de Lawrence, mais permet de se faire une idée des conversations de celui-ci avec Heseltine en Cornouailles, et jette sa lumière sur le climat intellectuel dans lequel fut écrit *Women in Love*. Déjà la magie, l'occultisme, les doctrines ésotériques exercent leur attrait sur Lawrence. Il écrira à Waldo Frank en 1917, de Zennor, qu'il les trouve « merveilleusement illuminatrices, historiquement ». Il existe dans sa pensée comme dans son expression un lien entre l'ésotérisme et le symbolisme chrétien tel que le lui a révélé Mrs Jenner[4]. On sait qu'il reviendra en 1918 à ses lectures occultistes, à la magie, à l'astrologie : il croit alors à la magie[5] ; cela n'exclut pas des lectures de ce type dès 1915 et 1916. Ajoutons que dès la fin de 1915 il a fait connaissance avec les peintures indiennes d'Ajanta.

On ne s'étonnera pas de certaines obscurités d'un roman écrit dans ce climat. Notamment on n'attendra pas du personnage de Birkin, une conduite et des propos conformes aux normes usuelles, ni entièrement conséquents. Comme Lawrence, Birkin est un homme déçu par ses semblables, désabusé, imbu de religiosité, cherchant sans oser s'y donner tout à fait des croyances nouvelles de remplacement, tenté et repoussé à la fois par les rites primitifs et les formes artistiques « sauvages », attiré par le mirage des vieilles formes magiques du savoir en même temps que rebuté par la philosophie mécaniste de la science orthodoxe. Son nihilisme, son rejet total de la société, est près de s'étendre même à l'amour, qu'il veut rénover de fond en comble, on verra comment. Ce n'est qu'à regret, contre son gré, qu'il admet que le lien existant entre un homme et une femme puisse avoir encore une valeur dans un univers qu'il voit voué à

2. Gray, *Peter Warlock*, 114.
3. Id. Ib. 122.
4. CL., 519, Cf. CL. 302.
5. CL, 551.

l'auto-destruction. Si, dans cette vision de Jugement Dernier qu'est *Women in Love,* Birkin et Ursula sont marqués dès les premiers moments par la grâce divine, et peuvent espérer fonder un nouveau paradis terrestre, ils n'y comptent guère, et ce paradis s'accompagne de l'envoi à la destruction définitive de la vaste majorité du genre humain.

Prédominance de la satire

Le climat général du roman est en effet celui du pessimisme de la fin du *Rainbow,* encore accentué, devenu celui d'une satire impitoyable de l'ensemble de la société, ou du moins de ce que le romancier juge bon d'en montrer. En février 1915, croyant encore à la possibilité d'une révolution économique, Lawrence écrivait à Russell qu'il aurait honte de parler « d'amour passionné de son prochain » devant Prométhée encore enchaîné : « Seule la satire est décente à l'heure actuelle. Le reste est mensonge » [6]. Quinze mois plus tard la satire de *Women in Love* sera le testament de la fin d'une jeunesse, sous l'effet de la maladie, du lent conflit avec Frieda, de la faillite des amitiés, de la rupture entre le Messie et l'humanité qu'il renonce à sauver. Une lettre à Ottoline écrite en février 1916 définit ce climat :

> Personne ne peut rien faire... Notre monde d'aujourd'hui doit s'écrouler dans la violence, l'injustice et la destruction ; rien ne l'arrêtera. Il ne reste maintenant qu'à couler avec le navire, ou bien, si l'on peut, à quitter le navire pour vivre en naufragé sa vie séparée. Moi, je ne fais pas partie du navire ; je ne veux pas couler avec si je puis l'éviter. Je ne veux plus vivre dans cette époque. Je la connais ; je la rejette. Dans la mesure où je le pourrai, je me tiendrai en dehors de ce temps, je vivrai ma vie, si possible je serai heureux, même si le monde entier sombre en pleine horreur dans l'abîme sans fond. Il y a une vérité supérieure à celle du présent, il y a un Dieu par delà ces dieux d'aujourd'hui. Que mes semblables se battent et tombent aux pieds de leurs idoles, cela les regarde. Quant à moi, dans la mesure où je le pourrai, je m'occuperai de mon salut, car je crois que la plus haute vertu consiste à être heureux, à vivre selon la plus grande vérité, à ne pas se soumettre aux faussetés de ces temps personnels [7].

Les hommes ne lui sont plus rien, il se prépare à les « abandonner totalement... ». « Ils sont ce qu'ils sont, pourquoi seraient-ils ce que je voudrais qu'ils fussent ?... Il y a mon art intime, et mes pensées, comme vous dites. Très bien, soit. Cela suffit, largement, si au moins ils me laissent tranquille » [8]. Ainsi que

6. CL., 317.
7. L. 317.
8. CL., 409-410.

l'a fait prévoir l'esthétique de *The Crown* l'art est son refuge, mais un refuge vengeur : art satirique, empreint quoiqu'il en dise de la nostalgie de l'action réformatrice, comme de la profonde déception de son échec social.

⁂

Exploitation de l'actualité, les lectures

Le changement de climat entre la conception initiale de *The Sisters* et du *Wedding Ring* se mesure aux propositions de titres nouveaux faites lorsque l'œuvre s'achève : c'est d'abord un *Latter Days* peut-être réminiscent de Bulwer Lytton, puis Frieda suggère *Dies Irae*. En novembre 1917 il songera à l'appeler *Noah's Ark* [9]. Le titre de *Women in Love*, longuement débattu avant la parution en 1921, ne donne qu'une idée partielle du contenu du roman, et correspond bien plus à l'idée initiale de 1913 qu'à l'œuvre telle qu'elle existe.

En même temps qu'il perd de vue en partie son projet de 1913, Lawrence puise largement dans l'actualité pour l'illustration de ses idées, parfois même pour rédiger telle scène qui passe pour essentielle dans une œuvre dont la structure est généralement admirée. Trois exemples caractéristiques le montreront.

Gertler

Le 9 octobre 1916 Lawrence remercie Gertler de lui avoir envoyé une photo de sa toile *Merry-Go-Round*. Il envoie à Pinker le 31 octobre le dernier chapitre, épilogue excepté, donc le chapitre XXX [10]. Le chapitre XXIX décrit une frise du sculpteur Loerke rappelant le thème et l'esprit même de cette toile. Ce Loerke est un Juif dont le père et l'enfance autrichienne rappellent les antécédents de Gertler, de même que son nom a les consonances de celui du peintre. Son œuvre comme sa personne sont pour Birkin à plusieurs « étapes de haine sociale » plus avant que Gerald ou que lui-même dans la voie de la corruption et de la dissolution : « Il va plus loin que nous. Il déteste l'idéal de façon plus aiguë. Il le déteste totalement, mais l'idéal le domine encore. Je suppose qu'il est juif, au moins partiellement... c'est une petite négation qui ronge les racines de la vie » [11]. Il est à peine besoin de rapprocher ces propos de Birkin et les commentaires de Lawrence sur la toile de Gertler, ni de sou-

9. CL., 477, 480, 532.
10. CL., 477, 480. Cf. supra, p. 355 et note 137.
11. WL, 451.

ligner ses précautions dénuées de candeur pour que le peintre ne se reconnaisse pas dans le sculpteur Loerke [12]. Si comme cela est probable Loerke doit beaucoup à Dostoïevsky et à son personnage de Svidrigaylov [13], c'est en combinant au dernier moment des traits de la personne et de l'œuvre de Gertler avec ce modèle pris dans *Crime et Châtiment* que le romancier a réalisé ce personnage. Il lui a d'ailleurs donné les traits, le débit polyglotte et hésitant, d'un de ses voisins de Gargnano [14]. Ce qui nous intéresse ici c'est l'utilisation immédiate, spontanée, sans hésitation ni scrupule, d'un élément d'une actualité presque brûlante pour les besoins de sa création littéraire. Quant à la conception du Juif négateur, instrument de dissolution morale, elle vient tout droit de Chamberlain et de Weininger.

Katherine Mansfield

Le chapitre XXVIII, *Gudrun in the Pompadour*, est en totalité tiré de l'actualité. C'est au début de septembre 1916 que Lawrence apprend un incident survenu au Café Royal entre Katherine Mansfield et un groupe de rieurs se moquant du recueil de poèmes *Amores* qu'il venait de publier ; dès le 30 juin il avait annoncé à Pinker l'achèvement de son roman ; le chapitre basé sur l'incident du Café Royal a donc été rajouté après coup, sur l'inspiration du moment. Gudrun arrachant des mains de Halliday une lettre de Birkin dont l'artiste se fait des gorges chaudes, lettre parodiant la pensée même et les propos de Lawrence, c'est Katherine Mansfield arrachant *Amores* des mains des rieurs ; Koteliansky, présent au Café Royal, a confirmé à Cecil Gray que Heseltine n'était pas parmi ces denriers. Lawrence a donc fondu la réalité et la fiction dans un but satirique, noircissant à plaisir le portrait de Heseltine sous les traits de Halliday [14 a].

Canards égyptiens

Un troisième détail illustre la façon dont Lawrence exploite avec succès les moindres apports de l'actualité au sens large, y compris ses lectures du jour. En janvier 1916, Ottoline lui envoie un livre sur l'Egypte, prêté par Juliette Baillot (Lady Huxley) : elle en est remerciée avec chaleur le 1er février : « le

12. Cf. CL., 477-478, 490.
13. G. A. Panichas, *Adventure in Consciousness*, 151-159.
14. CL., 152.
14*a*. Mais Lawrence, qui avait dès l'abord destiné son roman au « public meredithien », n'a-t-il pas aussi suivi, consciemment ou non, la scène de *Beauchamp's Career* (265-266) où Cecilia, qui aime Beauchamp, écoute la lecture, devant des êtres incapables d'en apprécier l'élévation, d'une lettre inspirée du Dr. Shrapnell à Beauchamp ?

livre égyptien est un vrai plaisir ». Il s'agit, comme nous l'a dit Lady Huxley, de Maspéro, *Egypte*, dans la collection *Ars Una*. Mais le 7 février Lawrence irrité par les « débats des savants » trouve le texte « impossible », et demande une petite histoire des origines de l'Egypte, qui lui permette « d'imaginer le reste » ! [15]. Mais il a étudié de fort près les illustrations du petit livre de Maspéro. Parmi celles-ci deux au moins ont retenu son attention ; la figure 92 représente les Oies de Meîdoum (Musée du Caire). « L'allure en est excellente », dit Maspéro, « et les particularités qui distinguent dans chaque couple le mâle et la femelle sont notées avec une exactitude qui surprend les naturalistes, mais de plus la facture et la couleur sont admirables : les peintres japonais *ou chinois ne feraient pas mieux* » [16]. Plus loin Maspéro décrit les restes d'une villa d'Aménôthès III à Médinet-Habou. Sur les pavements « ...des poissons jouent sous les eaux, *des canards croisent entre les lotus* » [17]. La figure 278 représente en effet (par 3 cm sur 5) trois canards nageant parmi des lotus.

Dans *Women in Love*, Birkin a pris dans le boudoir d'Hermione « un dessin chinois représentant des oies » et le copie avec adresse. « C'est un cadeau de l'ambassadeur de Chine », lui dit Hermione, qui veut savoir pourquoi il le copie.

« Je veux le connaître » répondit-il. « On apprend davantage de la Chine à copier cette estampe *qu'à lire tous les livres...* » « Je sais à partir de quels centres vivent (les Chinois), ce qu'ils perçoivent et ressentent, la chaude et brûlante centralité d'une oie dans le flux de l'eau froide et de la boue, la curieuse chaleur brûlante et amère du sang d'une oie, pénétrant ce sang comme une inoculation de feu corrupteur, le feu de la boue qui brûle lentement, le mystère des lotus » [18].

Lawrence ennoblit le sujet en attribuant l'origine de l'estampe à l'ambassadeur de Chine, n'oublie pas le peu de cas qu'il fait du texte de Maspéro tout en l'utilisant habilement, et ajoute à l'image des canards, des concepts yoga ou théosophiques, tels les « centres » (les *chakras*), le « mystère des lotus », empruntant à sa lecture d'Héraclite dans Burnet l'idée du « flux » corrupteur de l'eau froide et l'opposition du froid humide et de la

---

15. CL., 420, 425.

16. Maspéro, *Egypte*, p. 55 et fig. 92. Cf. planche n° 10.

17. Id. Ib. p. 165 et fig. 278. Peut-être la scène de lutte japonaise entre Birkin et Gerald doit-elle une suggestion à la figure 197, p. III, « Scènes de lutte à Béni-Hassan », et à la figure 285, p. 155 « deux lutteurs se tâtent et essaient des feintes avant de s'empoigner à bras le corps », Maspéro, p. 169. Voir les canards et les scènes de lutte, planche n° 11.

Women in Love contient d'autres allusions à l'art égyptien, notamment p. 335, où Birkin après la scène de l'hôtel de Southwell conduit sa voiture droit comme un Pharaon. Cf. infra pp. 509 et ss.

18. WL, 91.

flamme [19]. Ces quelques lignes de *Women in Love* témoignent de la puissance de synthèse de l'artiste utilisant des éléments disparates, et de la force de ses convictions artistiques : une fois de plus il cherche l'essence d'un peuple ou d'un peintre dans les mouvements musculaires qui ont créé l'œuvre d'art, plutôt que dans une conception abstraite de cette œuvre. Elles suggèrent fortement que les lectures théosophiques de Lawrence, et peut-être celle de James M. Pryse [20] remontent à 1915 ou au début de 1916.

Lawrence, dans la création du roman en cours, fait ainsi appel à tout ce qui se présente : ces trois exemples montrent à quel point il est difficile de distinguer dans *Women in Love* entre la conception d'ensemble et les apports de dernière heure, entre les grandes lignes de la toile en cours de peinture et les détails, formes et couleurs, inscrits par le peintre sous l'effet du moment. Plus qu'un schéma directeur, plus qu'un plan d'ensemble correspondant à l'idée initiale de 1913, plus que des croyances et une orientation de l'esprit, c'est un climat moral, une atmosphère qui se manifeste dans cette œuvre essentiellement destructrice et satirique.

L'année 1916, pendant laquelle Lawrence rédige ce roman, est, ne l'oublions pas, une année de lectures abondantes. Dès 1915, il a lu Frazer, et si les quatre gros volumes de *Totemism and Exogamy* n'ont pas eu d'influence profonde sur sa pensée, *Women in Love* contient des traces visibles de cette lecture : le chapitre VII s'intitule *Totem*, et lorsque Gudrun voit Gerald pour la première fois, elle s'écrie à part elle, « Son totem est le loup... Sa mère est une vieille louve indomptée » [21]. Quant au *Golden Bough*, Lawrence y a trouvé l'idée de la *Dea Syria*, de Cybèle, la Grande Mère, et chez Weininger l'idée complémentaire de la destructivité de l'érotisme et du désir sexuel chez la femme [22]. *Women in Love* combine, unit les traces de ses lectures, comme l'avait fait *The White Peacock*, en les amalgamant avec ce que l'auteur a retenu de tout ce qu'il avait lu précédemment : les traces visibles témoignent de son effort constant pour assimiler

19. Cf. WL, 180 : « You know Herakleitos says „ a dry soul is best ". I know so well what he means ». Pour les *Chakras*, cf. infra p. 510.

20. Sur cette lecture de Lawrence, voir W. Y. Tindall, *D. H. Lawrence and Susan His Cow*, 1939, et J. M. Pryse, *The Apocalypse Unsealed*, 1910 ; aussi Brewster, 141. Un souvenir probable de Pryse se trouve dans WL 476, l'allusion au *Central Serpent that is coiled at the core of life*. Cf. planche n° 10. Si Lawrence ne fait allusion aux *Chakras* que dans *Psychoanalysis and The Unconscious*, ces passages de *Women in Love* témoignent qu'il les connaissait dès 1916.

21. WL, 15.

22. WL, 258. *Golden Bough*, 348-349 ; Weininger, *Sex and Character*, 249-251, etc. : « It is man's sexuality which first gives woman existence as woman ». « Woman is negative and ceases to exist the moment man determines to be nothing but true existence. » Cf. infra pp. 500, n. 45 et 504, n. 60.

des images nouvelles illustrant ses idées et ses sentiments. Mais cette synthèse, il faut bien le dire, est inachevée, l'œuvre d'art ne se dégage pas avec sa signification autonome, de tous ces éléments rapprochés, habilement combinés, mais ne créant pas un univers explicable et acceptable d'emblée par le lecteur. Comme Birkin, le roman hésite et sa doctrine est négative, tâtonnante, le chemin du salut reste caché.

*
**

Aspects positifs de l'œuvre

La régénération par l'amour

Le Lawrence de 1913 voulait être le prêtre de l'amour ; mais celui de 1914, de *l'Etude sur Thomas Hardy*, est davantage préoccupé par le problème d'Etre ou ne pas Etre : il croit encore à l'Etre par l'amour, à la régénération par l'union et la compréhension mutuelle des sexes. Si celui de 1916 affirme encore cette régénération, c'est sans la même conviction ; l'accent est mis sur les forces de désintégration, de mort et de corruption. Il est vrai que le couple d'élus, Birkin et Ursula, présente encore des signes extérieurs, et qu'il a le pressentiment d'une transfiguration, d'une prédestination à la grâce. Mais sans certitude, car Birkin n'est pas sûr d'atteindre cette perfection de l'être qu'il entrevoit et à laquelle il aspire ; et jamais il ne définit clairement les conditions d'accession à cette perfection. A bien des égards *Women in Love* est une œuvre empreinte d'une mystique inavouée, sans cesse attirée vers la magie, vers un ésotérisme qui ne se déclare qu'à demi. L'auteur, de même que son héros Birkin, s'y meut sur deux plans, l'un celui d'une mystique rédemptrice, l'autre celui d'une religion ou d'une magie de la corruption et de la mort. L'affirmation du mystère de la vie s'accompagne d'une jouissance perverse de l'idée de la mort ; les passages clés sont précisément ceux qui associent ces deux plans dans une sorte de rituel visant à rétablir l'unité de l'être divisé contre lui-même, par l'acceptation de la mort et de tout ce qui la représente dans la vie. Le sens profond de l'œuvre est délibérément ésotérique, bien que la leçon que cherche confusément à exposer Lawrence, celle de *Lady Chatterley's Lover*, soit essentiellement simple ; c'est une leçon qu'il se fait à lui-même, un effort de plus de sa part pour se libérer des inhibitions et des contraintes de son éducation puritaine, c'est-à-dire de ses problèmes d'adaptation sexuelle et personnelle à autrui.

Deux couples occupent le devant de la scène, conformément au plan de 1913 : Birkin et Ursula, l'inspecteur des écoles et l'institutrice ; Gerald Crich et Gudrun, le maître de mines, explorateur, soldat, athlète, l'homme nordique complet du moins

extérieurement, héros du type teutonique susceptible de faire son salut s'il y consentait, et la jeune sculptrice à succès. L'un de ces couples partira à la recherche d'un équilibre cosmique et angélique, l'autre ira droit à la tragédie, à la mort symbolique de Gerald. La majeure partie du roman est consacrée à leurs discussions et à leurs amours. Le reste est une critique parfois outrancière de la société dans laquelle ils se meuvent. Dans la mesure où il s'agit d'un roman mystique de l'amour et de la conscience de soi, l'essentiel de l'œuvre est dans le contraste entre les deux couples, et dans la quête du Graal par Birkin, ce nouveau Parsifal.

Gerald et Gudrun d'une part, Ursula et Birkin de l'autre, n'ont la même attitude ni envers la vie et leur milieu, ni envers le partenaire, ni envers l'amour. Une substantielle partie du roman est destinée à marquer ces contrastes, et le jeu de leurs attractions et répulsions réciproques. Dès le premier chapitre, à propos du mariage, les deux sœurs manifestent leurs différences. Gudrun voit le mariage sous l'angle pratique, comme « l'inévitable étape » à venir, à condition que le mari soit sympathique et ait des revenus suffisants. Ursula au contraire attend le mariage comme un événement ayant pour toute sa personnalité des répercussions essentielles. Gudrun sera montrée toujours sur la défensive ; Ursula sûre d'elle-même, éclairée par une lumière intérieure, par une flamme contenue : Lawrence décrit rarement ses traits, mais la caractérise le plus souvent par cette luminosité, cet éclat de son visage, rappelant le rayonnement des figures de femmes d'Ajanta. Birkin demandera à Ursula de lui faire don de cette « lumière dorée » qui est en elle[23].

Gudrun voit en Gerald un moyen de parvenir à ses fins égoïstes. Gerald cherche en elle l'oubli de l'agonie de son père, puis du vide de son existence vouée à la civilisation mécanique, à l'efficacité industrielle. Lui-même ne conçoit ses relations avec autrui que sous forme d'instrumentalité au service de sa volonté : dans une scène des plus réussies sur le plan artistique, Lawrence le montre forçant sa jument arabe à faire face, devant un passage à niveau, au bruit effrayant des wagons d'un train de charbon qui manœuvre. Pour lui tout doit se plier à sa volonté, le servir dans ses besoins. Gudrun voit en lui l'instrument possible de son ambition, de sa volonté de puissance, jusqu'au jour où l'artiste en elle trouvera en Loerke un être à sa mesure. Chaque geste, chaque mot de ces deux personnages, souligne l'égoïsme de leurs relations, l'absence chez eux de toute soumission à un « tiers », à une présence mystique à laquelle chacun d'eux rende hommage en l'autre.

---

23. WL, 8, 9. Cf. CL., 404, 27.XII.1915. WL, 261 : « There is a golden light in you, which I wish you would give me », 262. « ...the lovely golden light of spring transferred through her eyes » 329, etc.

C'est ce sentiment d'une présence supérieure qui marque les relations de Birkin et d'Ursula : elle sent en lui dès l'abord l'aveu d'une parenté de l'esprit, une entente tacite et profonde ; il est « inconsciemment attiré vers elle. Elle (est) son avenir » ; elle lui est prédestinée, « envoyée » [24] : mais aucune croyance religieuse expliquant cette conviction, ne s'exprime en termes conventionnels. Birkin se voit reprocher à plusieurs reprises ses positions morales de « professeur de l'école du dimanche » ; de « sauveur de l'humanité » malgré lui [25]. Mais il ne croit pas aux « anciens idéaux » ; s'il est empreint de religiosité, c'est sans accepter aucune doctrine révélée. Comme Lawrence, il n'a gardé de la religion que les attitudes essentielles et le besoin d'une mystique. Cette religiosité se manifeste au cours des longues discussions qui l'opposent à Gerald, à Ursula, et l'entente profonde entre eux s'affirme à travers les désaccords verbaux, les inadéquations du langage [26]. Lawrence cherche à situer leurs relations sur plusieurs plans de conscience, aux points de communication des divers « centres » vitaux, sans toutefois faire d'allusion explicite dans *Women in Love* à la doctrine yoga, dont divers passages montrent qu'elle est connue de lui et qu'elle inspire en partie Birkin dans sa recherche du paradis sur terre.

C'est Birkin qui expose les thèses centrales, pose les points d'interrogation principaux du roman : mais, le plus souvent, les thèses sont introduites dans le jeu des discussions, ou dans les interactions des caractères, si bien qu'elles se développent rarement de façon didactique ou abstraite. Birkin est d'ailleurs montré comme un caméléon, être changeant, mobile ; il sacrifie extérieurement aux conventions sociales, travestissant sa vraie nature [27] : Lawrence a choisi de ne pas donner à ses thèses une apparence doctrinale, de laisser même son héros modifier ses positions par égard pour les vues d'Ursula, découvrir petit à petit des parcelles de vérité plutôt que raisonner à partir d'une doctrine faite d'avance.

Conscience, perceptions sensorielles, et sexualité

Néanmoins, le roman pivote autour de l'idée de la recherche du paradis perdu, des relations du moi conscient avec autrui,

---

24. WL, 21 : « She thought she seemed to acknowledge some kinship between her and him, a natural, tacit understanding, a using of the same language ». 94 : « He was unconsciously drawn to her. She was his future ». 134 : « There was a beam of understanding between them ». 208 : « He knew that Ursula was *referred back* to him », etc.

25. WL, 133 : « She saw that... in spite of himself, he would have to be trying to save the world ».

26. WL, 262 : « What was the good of talking, anyway ? It must happen beyond the sound of words. It was merely ruinous to try to work her by conviction. This was a paradisal bird that could never be netted, it must fly by itself to the heart ». Cf. Ib. 194, « One shouldn't talk when one is tired and wretched ».

27. WL, 95 : « He is not a man, he is a character, a creature of change ». Cf. Ib. 25-26.

dans l'amour et dans l'amitié ; des relations du moi avec la nature et la civilisation, thèmes principaux de la pensée de Lawrence pendant 1916. La conscience, dont les effets destructeurs sont soulignés lorsqu'elle prend la forme égoïste de conscience de soi, est acceptée dès les premières pages comme un phénomène irréversible ; il faut l'élargir, la compléter, et non pas l'étouffer. Tel est le message que Birkin expose avec violence à Hermione, qui, ayant assisté à une leçon de botanique, demande si, au lieu d'apprendre ainsi les faits de la sexualité végétale, les enfants ne seraient pas plus heureux de rester « de simples animaux, frustes, violents, n'importe quoi plutôt que cette conscience de soi, cette incapacité d'être spontanés ». Ce n'est pas du savoir, proteste Birkin, que vient cette paralysie des âmes : c'est de se trouver prisonnier « d'un cercle limité de faux concepts » : contre le narcissisme cérébral d'Hermione, il préconise « une vraie sensualité », une connaissance par les sens, « dans le sang », dans « un déluge » où tout cède, où l'homme découvre en lui-même le « démon » que souhaite la femme[28] : profession de foi toute proche de celle d'Annable dans *The White Peacock*. Lawrence refuse le retour en arrière, vers l'inconscience animale, il veut au contraire retrouver les sources profondes de la conscience, lui rendre sa vraie nature fondée sur les perceptions sensorielles. A la prise de conscience inévitable il faut savoir ajouter la faculté de se « laisser aller », de ne pas se regarder dans un miroir durant les actes créateurs et spontanés de la vie. Le personnage d'Hermione Roddice est un mélange de la grande dame libérale et se croyant émancipée, c'est-à-dire Ottoline, telle que Lawrence la voit en 1916, et de l'intellectuelle sentimentale, c'est-à-dire Jessie Chambers, vue dans la perspective du Lawrence « libéré » de son joug et cherchant à se donner des raisons de ne plus s'y soumettre. Elle représente dans le roman la fausse spiritualité, l'aberration de l'amour qui veut dominer l'esprit et les sentiments de l'homme. Entre Ursula, la femme physiquement féminine, mais capable d'indépendance et susceptible de donner à l'homme son autonomie, Gudrun, l'artiste qui exploite l'homme comme la nature pour les assujettir à ses fins faussement créatrices, Minette la prostituée usant de son sexe comme d'un moyen de parvenir à ses petites fins, Hermione fait figure de prêtresse d'une fausse religion. Elle incarne tout ce que Lawrence veut fuir dans la nature féminine telle que l'a faite la civilisation.

Elle éprouve le besoin de toucher Birkin pour être sûre qu'il est bien là ; elle le poursuit, au point d'entrer dans une classe où il est en inspection[29]. Elle est avide de savoir : la connais-

28. WL, 41-44.
29. WL, 22, 38.

sance lui donne l'impression d'être illimitée, ce à quoi Birkin répond en lui demandant si elle désire l'être [30]. Birkin, qui est en train de se détacher des liens qui l'ont enserré trop longtemps à elle, lui rappelle que « la connaissance est tout » pour elle :

> Même votre animalité, vous la voulez dans la tête. Vous ne voulez pas *être* un animal, vous voulez observer vos fonctions animales, en tirer un frisson mental... Vous êtes le véritable diable qui ne veut pas laisser exister la vie [31].

Elle traite Birkin comme un enfant, comme une possession, le ridiculise devant ses invités, ne peut supporter de ne pas savoir tout ce qu'il sait, lui arracher ses secrets [32]. Elle lui meuble son chez-soi, l'envahit de ses attentions même lorsqu'elle sait qu'il ne veut plus d'elle, et après qu'elle a essayé de l'assommer avec un presse-papiers de lapis-lazuli, dans un acte de quasi-somnambulisme destructeur. Elle est ravagée par « un cynisme dévastateur », elle ne croit ni à « ses universaux », ni à la vie intérieure, qui est pour elle « un artifice, non une réalité » ; ni au monde spirituel, qui est « une affectation » : « En dernière analyse, elle croyait à Mammon, à la chair et au diable, cela au moins n'était pas du toc. Elle était une prêtresse sans croyance, sans conviction, nourrie dans une foi périmée, et condamnée à la réitération de mystères qui n'étaient pas divins pour elle », restant fidèle, telle une feuille sur un arbre mourant, à des vérités surannées et dépérissantes [33].

Ce portrait féroce, tracé à l'occasion d'une discussion entre Hermione et Ursula au sujet de Birkin et de sa quête de l'amour équilibré, sert notamment à faire sentir à Ursula qu'Hermione serait tour à tour dominatrice et esclave, jamais égale ; jamais vraiment féminine, toujours prête à trahir sa féminité, traitant l'autre comme un instrument, et se laissant à son tour traiter de même façon [34].

Et c'est dans le contact direct, total avec la nature, expression du mystère créateur, que Birkin cherche instinctivement cette résurrection du moi complet, après la scène du presse-papiers : il s'en va à travers champs, se déshabille et s'assied nu parmi les fleurs, « se saturant » du contact avec les primevères :

> Il ne désirait pas une femme, pas le moins du monde. Les feuilles et les primevères et les arbres, eux, étaient vraiment aimables et frais et désirables, ils pénétraient vraiment dans son sang, et ils

30. WL, 87-88 : « One feels so *uplifted*, so *unbounded*... ». « You don't want to *be* unbounded. »
31. WL, 42-43-44.
32. WL, 88, 91.
33. WL, 308.
34. WL, 310.

lui donnaient quelque chose. Il se sentait maintenant enrichi démesurément, et si content... Pourquoi prétendre avoir en quoi que ce soit affaire avec les humains ? Son monde était ici, il ne voulait personne ni rien que l'agréable, subtile et sympathique végétation, et lui-même, son moi vivant [35].

Mais ce retour à la plus simple expression d'une « sensorialité », qui dénote chez Lawrence l'usage de toutes les sensations, par opposition aux concepts, n'exclut pas la sexualité. Simplement il la met à sa place, comme le montrera la suite du roman : elle fait partie de la totalité de l'existence, mais sans priorité. Elle est un besoin comme un autre, ainsi que le suggère *Manifesto,* dans la liste des besoins satisfaits du poète. Birkin oppose « *sensual* », sensoriel, à « *sensuous* », sensuel, le second terme étant chez lui associé à la conscience de soi et à la vanité [36]. Dans un monde dépourvu d'impulsions directives, où « les vieux idéaux sont morts, bien morts », il ne reste plus qu'une ressource à Birkin : « quelque unique activité simple et réellement pure... » telle que l'amour ; il espère trouver chez « une femme, une seule » la « finalité de l'amour », c'est-à-dire l'abandon définitif de soi-même : « Il (lui) semble qu'il ne reste plus que cette parfaite union avec une femme, une sorte de suprême mariage, et rien d'autre » [37]. Bien qu'il reconnaisse que Dieu n'existe pas, il répond à Gerald, qui lui fait observer qu'une femme ne suffira pas à donner un centre à son existence, « vous êtes un incroyant né » [38], ce qui revient à substituer explicitement l'amour à Dieu. Ce que sera cet amour, ou ce qu'il ne doit pas être, la suite des relations de Birkin et d'Ursula essaie de le définir.

Méditation de Birkin sur l'amour : du protozoaire à l'ange

L'amour étant donc la seule porte de sortie d'un nihilisme total, dont nous verrons les manifestations dans la critique de la société, Birkin refusera d'employer jusqu'au mot « amour » dans ses efforts pour arriver avec Ursula à l'entente qui doit les conduire au mariage « suprême ». Son attitude est expliquée dans la méditation à laquelle il se livre seul dans sa chambre pendant une convalescence. Non seulement ce passage est l'un des plus explicites du roman, mais Lawrence en souligne l'importance en précisant que, chaque fois qu'il devait s'aliter, Birkin voyait les choses avec clarté et certitude [39].

---

35. WL, 111. Cf. supra p. 95 et le poème *Restlessness.* C.P. 179.
36. WL, 46 : « That's why they aren't sensual — only sensuous — which is another matter. They're *always* aware of themselves, and they're conceited... ».
37. WL, 58-59.
38. WL, 59 : « You are a born unbeliever ».
39. WL, 210 : « ...and things came to him clear and sure ».

Cette méditation éclaire les entretiens précédents avec Ursula, à qui il a déclaré ne pas croire à l'amour « davantage qu'à la haine ou au chagrin. L'amour est une des émotions parmi d'autres, et elle est fort bien tant que vous la ressentez. Mais je ne vois pas comment il devient un absolu. Il fait partie des relations humaines, voilà tout... » [40]. Birkin n'offre donc pas son amour, mais « la liberté à deux » [41], une union se situant par delà les émotions et le sentiment,

> là où il n'y a pas de paroles et pas de termes d'un accord, mais deux êtres inflexibles et inconnus, totalement étrangers... pas d'obligations, parce que pas de normes de conduite... parce que l'on se trouve en dehors de tout ce qui est admis, que rien de connu ne s'y applique... chacun prenant selon son désir originel [42].

Ursula insiste pour conserver le mot *love*, mais il s'y refuse, parce que le mot a été galvaudé :

> Ce que je souhaite, c'est une étrange conjonction avec vous, pas une rencontre ni un mélange, mais un équilibre, le pur balancement de deux êtres distincts : comme les étoiles s'équilibrent entre elles... Je n'ai ni dit ni sous-entendu un satellite. Je veux dire deux étoiles distinctes, égales, s'équilibrant dans leur conjonction [43].

Birkin alité rejette « la vieille façon d'aimer », qui lui paraît être « un terrible esclavage, une sorte de conscription » ; il ne veut ni enfants ni de « cette horrible intimité de la satisfaction domestique et matrimoniale », pas plus que de l'amour libre, réaction contre le mariage légal [44]. Au fond, c'est à la sexualité même qu'il en a :

> Elle imposait ses limites. C'était elle qui faisait de l'homme la moitié brisée d'un couple, de la femme l'autre moitié. Et il voulait être distinct en lui-même, la femme distincte en elle-même. Il voulait que la sexualité retourne au niveau des autres appétits, soit considérée comme un processus fonctionnel et non comme un accomplissement. Il croyait au mariage des sexes. Mais, par-delà, il voulait une conjonction supplémentaire, dans laquelle l'homme avait son être, la femme le sien, deux êtres purs, dont chacun constituait la liberté de l'autre, équilibrés l'un par l'autre comme deux pôles d'une même force, comme deux anges, ou deux démons [45].

---

40. WL, 133.
41. WL, 136.
42. WL, 151-152.
43. WL, 153, 157.
44. WL, 208.
45. WL, 208. Cf. Weininger, *Sex and Character*, XIV. *Woman and Mankind*, 345 : « We have been dealing with... the bondage which sexuality implies... Man must free himself of sex, for in that way, and that way alone, can he free woman... Death will last so long as women bring forth, and truth will not prevail until the two become one, until from man and woman a third self, neither man nor woman, is evolved ».

Birkin aspire donc à être libéré de tout besoin compulsif d'unité affective avec une femme, comme de la torture du désir physique insatisfait. Ce désir ne devrait pas le préoccuper davantage que la soif dans un monde où l'eau abonde. Il ne peut supporter, dans l'amour, de se sentir happé, mêlé, fondu à l'autre. Il voudrait auprès d'Ursula être « aussi libre qu'avec lui-même, distinct et net et calme, équilibré, polarisé avec elle » [46]. Il redoute chez la femme « l'appétit de possession, la soif d'importance en amour », il hait en elle la *Magna Mater* qui croit que « tout est à elle parce qu'elle l'a porté dans son sein ». Il trouve intolérable, même chez Ursula, cette arrogance féminine : « Toujours il fallait qu'un homme soit traité comme un fragment détaché d'une femme, et le sexe était la cicatrice encore douloureuse de cette lacération » [47].

Ainsi, Birkin, reprenant un thème du *Hardy*, y ajoute du nouveau : en 1914, Lawrence constatait, avec Weininger, le mélange dans chaque individu des principes mâle et femelle, l'union sexuelle permettant l'échange et la purification dans chacun des partenaires. Mais il semble avoir repris l'étude du Viennois et avoir médité les conclusions tirées par celui-ci de la première partie de son livre. Ce qui semblait le satisfaire dans le *Hardy* le révolte maintenant. Birkin déclare :

> Nous ne sommes pas des fragments brisés d'un seul tout. Bien plutôt nous sommes la tendance vers la séparation de choses qui furent mêlées, vers la pureté et la netteté de l'être. Le sexe est plutôt ce qui subsiste en nous de ce mélange, du non-résolu. Et la passion est un processus ultérieur de séparation de ce mélange, ce qui est masculin entrant dans l'être de l'homme, ce qui est féminin passant dans la femme, jusqu'à ce que chacun devienne net et entier comme les anges, surpassant au plus haut degré le mélange des sexes, ce qui donne deux êtres distincts constellés ensemble comme deux astres [48].

Cette purification, qui dans le *Hardy* se produisait à chaque union physique parfaite, est maintenant conçue comme plus ou moins définitive dans les êtres évolués.

Ce thème des astres conjugués, revenant sans cesse dans les propos de Birkin, rappelle d'ailleurs l'idée de Carpenter [49] de la régénération cellulaire et spirituelle par l'amour, qui fait de deux êtres deux astres jumelés s'équilibrant mutuellement. C'est à un équilibre permanent et définitif qu'aspire Birkin.

---

46. WL, 209.
47. WL, 209-210.
48. WL, 210.
49. Carpenter, *Love's Coming of Age*, 121. De même, toute la critique du mariage étroit et étouffant dans *Women in Love* reprend et développe les thèmes et les idées de cet ouvrage de Carpenter.

La méditation de Birkin se poursuit par une allusion à une « époque ancienne » (*the old age*), avant l'existence des sexes, où chaque être était un mélange de mâle et de femelle : « Le processus d'individualisation a abouti à la grande polarisation des sexes. Le féminin s'est retiré d'un côté, le masculin de l'autre. Mais même alors la séparation demeurait imparfaite. » Une nouvelle époque arrive, celle des êtres purs, « accomplis dans la différence » : Birkin est le prophète d'un âge nouveau, celui des êtres parfaits et sans mélange, des hommes pareils aux anges ou aux démons, aux légions invisibles, auxquels il professe de croire [50].

> L'homme est pur homme, la femme pure femme, parfaitement polarisés. Mais c'en est fini de cette horrible abnégation de soi dans l'amour, de cette fusion, de ce mélange. Il n'y a que la pure dualité de la polarisation, chacun étant libre de toute contamination par l'autre. Dans chacun, l'individu l'emporte, le sexe est subordonné, mais parfaitement polarisé. Chacun a son être distinct, séparé avec ses lois propres. L'homme a sa liberté pure, la femme la sienne. Chacun reconnaît la perfection du circuit sexuel polarisé. Chacun admet la nature différente de l'autre [51].

Des analogies assez visibles existent entre cette nouvelle théorie et les idées exposées par Carpenter dans *The Drama of Love and Death*, notamment au chapitre *The Beginnings of Love*, sur la reproduction chez les protozoaires et sur les chromosomes : peut-être est-ce la source des vues de Birkin sur les différents « âges » de la différenciation des sexes ; l'idée d'une purification dans l'individualisation est sans doute liée aux idées des théosophes ; elle répond au besoin qu'éprouve Lawrence d'affirmer vigoureusement sa masculinité, contre Frieda la *Dea Mater*, la mère dévorante, la « reine des abeilles » [52]. Dans cet exposé général, théorique, Birkin semble chercher un amour qui transcende la sexualité, une union se situant « bien au-delà du champ de l'exploration phallique [53].

Soit qu'il l'ait relu, soit qu'il l'ait médité après une première lecture plus hâtive, Lawrence a fait siennes en 1916 certaines positions de Weininger, son hostilité à la femme, mère ou prostituée, dans les deux cas considérée comme inférieure à l'homme, comme un être humain sans valeurs logiques ou éthiques, objet plutôt que sujet, matière plutôt que forme, demandant sans cesse à être recréée par l'homme; son hostilité à

---

50. WL, 210, 132, 133.

51. WL, 210.

52. C'est ainsi qu'il désigne Ursula, WL 209, et qu'il dénommera Frieda dans *Sea and Sardinia*, abrégeant le surnom en « *The Q.B.* ».

53. WL, 266.

l'amour, qui « cherche à couvrir la culpabilité au lieu de la vaincre », qui « élève la femme au lieu de l'anéantir » [54].

S'il a lu *The Secret Doctrine* de Mme Blavatsky avant d'écrire *Women in Love*, comme cela est vraisemblable, il a pu y apprendre que, selon le *Zohar*, « la première race, qui était imparfaite, c'est-à-dire qu'elle était née avant que la « balance » (les sexes) n'existe, avait pour cela été détruite » [55]. Sans doute ce thème ésotérique se mêle-t-il dans la pensée de Birkin aux souvenirs de Weininger et de Carpenter, qui avaient d'ailleurs l'un et l'autre puisé aux mêmes sources.

Changement d'attitude envers la femme

Mais sans doute est-ce l'évolution même des rapports de Lawrence et de Frieda depuis 1914 qui explique ce changement d'attitude envers la femme et l'amour, ce revirement par rapport au projet initial de *The Sisters* et des idées du *Hardy*.

En fait, d'un bout à l'autre du roman, le comportement de Birkin envers Ursula est défensif, il essaie bien d'affirmer la supériorité masculine à propos de la scène du chat donnant des coups de patte à la chatte sauvage [56] ; mais c'est Ursula qui prend l'initiative dans leurs jeux amoureux « pour lui montrer qu'elle n'était pas une prude superficielle » : il accepte ses baisers avec angoisse, résistant au désir [57]. Birkin redoute en elle l'abandon, la « dangereuse perfection de la destructivité » [58] et, lorsqu'il lapide dans le lac l'image de la lune, c'est en lançant l'anathème contre Cybèle, « la maudite Syria Dea », la conscience claire et agressive du désir chez la femme ; il se refuse à « servir... », chez Ursula, sa « qualité féminine », lui demande de « ne pas se laisser aller à l'extase dionysiaque... c'est comme une cage d'écureil où l'on tourne » ; lorsqu'en l'embrassant il éveille en elle « les anciens feux destructeurs », il cherche à les calmer, ne voulant « qu'une douce communion, rien d'autre, pas de passion maintenant » [59]. Le rapport entre cette scène et sa suite immédiate, une méditation de Birkin sur une idole africaine, qui l'amène à choisir « le chemin de la liberté » et

54. Weininger, *loc. cit.* XII, *Woman and Her Significance*, 300.

55. H. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, 1888, vol. II, 2.

56. Sans le matou, affirme Birkin, la chatte est « a fluffy, sporadic bit of *chaos* », WL, 156.

Cf. Weininger, *loc. cit.* 293. « Man is form, woman is matter : if that is so it must find expression in the relations between their respective psychic experiences. » « ...the inarticulate and *chaotic* condition of woman's (mental life) »... 195 : « Man not only forms himself, but woman also — a far easier matter ».

57. WL, 195.

58. WL, 159 : « And he mistrusted her, he was afraid of a woman capable of such abandon, such dangerous thoroughness of destructivity ».

59. WL, 263-264-265.

à demander la main d'Ursula, n'est pas clair ; il manque certains liens à la suite des idées, Lawrence posant des problèmes qui semblent au premier abord sans incidence directe sur l'épisode qui précède. Les mots, les théories de Birkin masquent-ils une réalité que Lawrence n'est pas prêt, dans *Women in Love,* à regarder en face, celle des effets de sa maladie sur sa sexualité, celle de sa lassitude et de son inadaptation aux exigences de Frieda ? La question se pose nécessairement, devant le contraste des affirmations de Birkin et de son comportement, dont il se rend compte lui-même : « Peut-être avait-il eu tort d'aller à elle avec une idée de ce qu'il voulait. N'était-ce vraiment qu'une idée, ou était-ce l'interprétation d'un désir profond ? Dans ce cas, comment se faisait-il qu'il parle toujours d'accomplissement par les sens ? Les deux ne s'accordaient pas très bien » [60].

En fait, Lawrence souligne dans ce passage la différence profonde qui existe dans son roman entre la théorie, celle d'un amour complet, équilibré, transcendant mais incluant la sexualité, proche de la théorie initiale du « prêtre de l'amour » de 1913, et la pratique de Birkin, mâle hésitant, cherchant à imposer ses conditions à Ursula, redoutant les conséquences des feux qu'il allume chez elle. Le roman a dévié fortement, de la conception de 1913, vers la confession d'un demi-échec amoureux déguisé derrière des théories et une mystique obscures. La femme est devenue pour Birkin un refuge indispensable, mais redouté, comme elle l'était pour le Lawrence d'avant 1912 [60a].

Sacralisation rituelle de la sexualité

Birkin-Lawrence cherche donc à s'affranchir de la servitude de la sexualité. Et, lorsqu'il ne peut lui échapper, il éprouve le besoin de la sacraliser, par l'invention d'un rituel magique et obscur, celui de *Manifesto* et des scènes déjà étudiées du *Rainbow.* Par ailleurs, Lawrence a construit son roman autour de certaines idées abstraites présentes dans *The Crown,* sous forme d'images, et qui permettent de comprendre dans ses grandes lignes la scène la plus obscure entre Birkin et Ursula, celle de l'auberge du *Saracen's Head,* où se consacre définitivement leur acceptation totale l'un par l'autre, en dehors des caresses habituelles de

60. WL, 265. Qu'il y ait, comme cela semble probable, un « désir profond » chez Lawrence-Birkin, n'exclut pas qu'il ait cherché un appui théorique chez Weininger qui voit la solution du « problème féminin » dans la renonciation à la sexualité ; *loc. cit.* 343 « Women must really and truly and spontaneously relinquish coitus... » afin d'aboutir à « the emancipation of woman from herself » ; 347 : « Sexual union has no place in the idea of mankind, not because asceticism is a duty, but because in it woman becomes the object, the cause, and man does what he will with her, looks upon her merely as a « thing, not as a living human being with an inner, psychic, existence... etc. ».

60*a*. Le *Prologue* inédit de *Women in Love* corrobore cette interprétation. Cf. *Phœnix II.*

l'amour, leur « accession à l'être » coïncidant avec « une parfaite extinction » [61] : rites d'initiation et de naissance seconde, suggérés peut-être par les ethnologues dont il a fait une de ses lectures favorites.

Comprendre cette scène ne veut pas dire l'admirer : elle restera à jamais incompréhensible, confuse, inacceptable pour la vaste majorité des lecteurs. Lawrence, comme le fait observer M. Daleski dans une analyse aussi pertinente qu'ingénieuse, n'est pas arrivé à communiquer son intention au lecteur. La scène demande une exégèse, une recherche de théories qui ne sont pas exprimées : elle témoigne, comme d'autres traits de ce roman, d'un état d'inachèvement relatif, un manque d'égards pour le lecteur, incompatible avec la fonction littéraire et artistique du roman, qui doit être sinon aisément du moins totalement accessible. En tant qu'œuvre d'art, ce chapitre de *Women in Love* ne répond pas à son but, car il laisse le lecteur perplexe et incrédule, avec le sentiment d'une mystification plutôt que d'une expérience mystique.

Cependant, cette scène a pour Lawrence une grande importance, faisant partie d'une série qui va de la « transfiguration » de Tom et de Lydia dans *The Rainbow*, en passant par la « libération » de Will, par *Manifesto*, poème daté de Zennor et donc contemporain de *Women in Love*, jusqu'au *Plumed Serpent* et à *Lady Chatterley's Lover* : elle pose le problème des rapports obscurs, chez Lawrence, entre une mystique empruntée au yoga et à l'ésotérisme d'une part, et des fixations anales, des tendances homosexuelles de l'autre. Entre ces deux extrêmes, l'un de nature religieuse, l'autre relevant de la psychiatrie, se situent des idées tout à fait terre à terre ; tout cela est présent, sans possibilité de doute, dans l'esprit du romancier à Zennor, et ce qui importe ici est de trouver le point d'équilibre, la juste explication du langage employé par Lawrence dans des textes fort obscurs.

Tout repose sur la notion de « corruption » et de « honte » chez Birkin. Pour comprendre cette notion, il faut remonter à *The Crown* : il existe deux légions opposées d'anges, les chérubins flamboyants qui entourent la Source de vie, et les anges « doux et perlés comme la brume », serpents et tritons, qui président au Retour, à la mort et à la putréfaction [62]. Toute vie est faite de deux courants, l'un vers le feu créateur, l'autre vers l'obscurité, l'universelle nuit : une fois éclose dans l'acte créateur la fleur, qui seule est hors du temps, la plante retourne à ses sources, ce qui est lumière allant à la lumière, ce qui est obscurité rentrant dans la nuit : ce processus est « le flux temporel de la corruption », qui fait suite au « flux temporel de la

61. WL, 331 : « It was a perfect passing away for both of them, and at the same time the most intolerable accession into being... ».

62. RDP, 35, 36, 37, etc.

création ». Seul est « hors du temps » le moment créateur, « la parfaite interpénétration dans l'unité, le baiser, le coup, le deux-en-un ». Mais les créatures qui ne connaissent pas cette « consommation dans l'unité » de la lumière et des ténèbres restent dans le non-être, comme les choux :

> Le mal, c'est que le temporel et le relatif s'affirme comme éternel et absolu. Ce « Je », que je suis, n'a d'être que dans l'intemporel. » Tant que ce qui, en moi, « vient du Commencement » et « ce qui vient de la Fin » ne sont pas « transfusés l'un dans l'autre en unité », je n'ai pas accès à l'être. « Je ne suis qu'une partie de la nature ; je n'existe pas... Mais, comme partie de la nature, comme partie du flux, j'ai mon identité instrumentale, mon « moi » inférieur, mon *ego* conscient de soi [63]. »

Le moi conscient fait donc partie de la nature, du temporel, et non de l'éternel, du moment mystique. Cette « accession à l'être », à laquelle atteignent ensemble Birkin et Ursula, est donc une « transfusion dans l'unité », et comporte non seulement l'unité du couple mais celle de chacun des partenaires en lui-même. Et cette unité n'est possible que si en chacun, à la fois en ce qui le concerne lui-même et vis-à-vis de l'autre, lumière et ombre sont unies et réconciliées, esprit et corps, forces créatrices et éléments de corruption et de putréfaction. Chacun doit avoir connu la vraie, la seconde naissance, qui, nous dit *The Crown*, n'a lieu que lorsque l'âme accède à l'être, au milieu de la vie, comme le phénix « dans sa maturité devient immortel au milieu des flammes. Ce n'est pas périr ; c'est devenir absolu : une fleur de feu » [64]. Et, comme dans le cas de Tom et de Lydia, la « transfiguration » n'est possible que lorsque chacun accepte l'autre dans la totalité de son être, de sa nature temporelle, y compris la corruption. Le « présent mystique » de *Manifesto* n'est accessible que lorsque tous deux reconnaissent et acceptent comme tels les aspects temporels de leur être, dégageant ainsi leur immortel présent de leur temporalité. En langage plus simple nous dirions que l'âme accepte le corps, mais la mystique lawrencienne, souhaitant éviter des mots galvaudés, ne se contente pas de cette simplicité traditionnelle et cherche dans des concepts ésotériques une explication alambiquée.

Libération des tabous corporels

Ce qui peut surprendre, c'est l'insistance tant de *Manifesto* que de *Women in Love* sur les manifestations lombaires et anales

---

63. Ib. 37-38. Par « le coup » (*the blow*) Lawrence fait allusion à l'assaut du tigre contre sa proie, acte pur à l'égal du baiser. Ou bien veut-il dire « fleur », « efflorescence », comme Whitman, *I sing the body electric* : « White blow and delirious juice » (éd. originale, vers 24) ?

64. Ib. 381.

de cette acceptation de l'autre. Tout suggère qu'il s'agit essentiellement d'une localisation du concept plus général de « corruption », appliqué aux fonctions corporelles, localisation dont nous laisserons aux psychanalystes l'interprétation. Deux passages tirés d'un chapitre précédent aident à saisir ce que cherche Lawrence.

Dans la scène du clair de lune, Ursula observe, sans être vue, Birkin seul dans un bois au bord de l'étang. Elle est prise d'un scrupule :

> Il ne savait pas qu'elle était là. Et s'il accomplissait quelque acte dans lequel il ne souhaiterait pas être vu, se croyant tout à fait dans le privé ? Mais qu'importe ? Qu'importaient les petites intimités ? Quelle gravité ce qu'il ferait pouvait-il avoir ? Comment peut-il rester des secrets, *nous sommes tous les mêmes organismes ?* Comment rien peut-il être secret, quand *tout est connu de chacun de nous* [65] ?

Ursula dit ici, en langage terre à terre, ce que Lawrence essaie d'illustrer dans la suite sous forme mystique, peut-être parce qu'il n'ose pas encore le dire crûment. Immédiatement après ce passage, Birkin, se parlant à lui-même, maudit la déesse syrienne, Aphrodite, que symbolise la lune reflétée dans le lac ; mais il ajoute : « *Lui en veut-on pour cela ? Qu'y a-t-il d'autre ?* » [66]. Ainsi sont juxtaposées en quelques lignes les idées des servitudes de l'excrétion, et du tribut que l'homme doit payer à Aphrodite, aux « feux destructeurs » de la femme.

Sur l'eau, Birkin a parlé à Ursula du courant de corruption et de dissolution qui est en nous, en des termes tout proches de *The Crown :*

> « Nous pensons toujours au fleuve argenté de la vie, qui coule sans cesse et anime le monde de sa splendeur ; dirigé vers le ciel, il se jette dans une mer éternelle et étincelante, dans un ciel où se pressent des anges. Mais c'est l'autre qui est notre réelle réalité. »
> « Quel autre ? Je n'en vois pas d'autre », dit Ursula. « Il n'en est pas moins notre réalité, dit-il, ce sombre fleuve de dissolution. Vous voyez, il roule en nous lui aussi, ce fleuve noir de la corruption. Et nos fleurs lui appartiennent, notre Aphrodite marine, toutes nos blanches fleurs phosphorescentes de perfection sensuelle, toute notre réalité d'aujourd'hui. »

---

65. WL, 258.

66. WL, 258 : « Cybele — curse her ! The accursed Syria Dea ! Does one begrudge it her ? What else is there — ? »

On peut traduire « begrudge it » de deux façons : soit « lui en vouloir » de cela ; soit « lui donner (cela) à regret », à contre-cœur.

Cette scène, où Birkin lapide l'image de la lune, n'est pas sans analogie avec celle de *Beauchamp's Career* (Meredith) où le héros, se promenant en bateau avec Renée, est frappé par l'image d'une courge dans l'eau, « obese narcissus », qui lui rappelle le mariage de Renée. « He set the boat swaying from side to side, and at once the hugeous reflection of that conceivably self-enamoured bulk quavered and distended, and was shattered in a thousand dancing fragments, to re-unite and recompose its maudlin air of imaged satisfaction » (232).

Car, pour Birkin, Aphrodite est

> « le mystère fleuri du processus de mort. Lorsque s'arrête le courant de création et de synthèse, nous nous trouvons mêlés au processus inverse, *le flot de la création destructrice*. Aphrodite naît dans le premier spasme de dissolution universelle, puis ce sont les serpents, et les cygnes et les lotus, fleurs des marécages, et Gudrun et Gerald, qui naissentdans le processus de création destructrice. »
>
> « Et nous ? », demande Ursula.
>
> « Probablement, *en partie* certainement. Y sommes-nous *in toto* ? Je ne le sais pas encore [67]. »

Birkin emploie constamment les mots de corruption, désintégration, dissolution, à propos de « la connaissance purement sensuelle » que symbolise la statuette africaine, ainsi qu'à propos de Gerald et de la civilisation mécanique qu'il représente, tandis qu'Ursula lui apporte « la liberté... l'entrée paradisiaque dans l'être pur, distinct, l'âme individuelle prenant le pas sur l'amour et le désir d'union ». Si notre interprétation est exacte, le problème qui se pose pour Birkin et pour Ursula est celui d'accepter, chez l'autre, les servitudes corporelles *de tout ordre*, « le joug et la laisse de l'amour », sans jamais « perdre sa propre existence séparée individuelle, même lorsqu'il aime et cède » [68]. Et cette acquiescence se traduit par des caresses sur le bas du corps, symbole de l'adhésion sans réserve de chacun à la totalité de l'être de l'autre, y compris la mort et la corruption qui font partie de la vie. Ces caresses expliquent le désir de Birkin de voir Ursula « l'accepter *au vif de la mort* », dans toutes ses fonctions corporelles.

Car, au chapitre *Excurse*, nous le trouvons irrité contre Ursula, qui ne connaît pas encore « les profondeurs de la passion où l'on devient impersonnel et indifférent, sans émotion ». Elle reste « au niveau des émotions personnelles » :

> Il l'avait prise comme jamais on ne l'avait pris, lui. Il l'avait prise aux racines de ses ténèbres et de sa honte, comme un démon, se riant sur cette fontaine de corruption mystique qui était une des sources de son être, riant, haussant les épaules, acceptant, acceptant définitivement. Mais elle, quand irait-elle au-delà d'elle-même au point de l'accepter au vif de la mort [69] ?

Rien dans ce qui précède n'explique cet « il l'avait *prise* » : le mot reste équivoque, peut vouloir dire « acceptée ». Mais le passage est à rapprocher de *My Skirmish With Jolly Roger*, VII ; peut-être pour Birkin la « fontaine de corruption » est-elle simple-

---

67. WL, 178-180. Cf. Weininger, *loc. cit.*, supra p. 500, n. 45 — le couple « sauvé » arrache l'humanité à la mort en *n'ayant pas d'enfants*, en se libérant de la sexualité.
68. WL, 217.
69. WL, 320-321,

ment le désir sexuel chez la femme, qu'il redoute et condamne comme il maudit la *Dea Syria*.

Cette acceptation mystique, Ursula la découvre et l'accorde dans l'hôtel de Southwell, après une scène où elle a reproché à Birkin sa liaison avec Hermione, ses « épouses spirituelles » et la « saleté de sa vie sexuelle », sa « perversité », son goût de la mort [70]. Lui se demande si « la manière d'Ursula, son intimité émotionnelle, émotionnelle et physique », n'est pas « aussi dangereuse que l'intimité abstraite et spirituelle d'Hermione » [71] : il se voit absorbé, dévoré, par cette « Matrice parfaite ». Mais, dans l'hôtel, après leur réconciliation, vient la transfiguration mystique : Ursula le voit avec « des yeux neufs » qui « s'ouvrent dans son âme », telle « une créature d'un autre monde ». Il est devenu un des Fils de Dieu de la Genèse. Agenouillée, elle met son visage contre les cuisses de Birkin, et de ses doigts légers suit au bas de son dos « un courant de vie mystérieux », découvre « quelque chose de plus merveilleux que la vie elle-même... le mystère étrange de son mouvement vital, là, derrière les cuisses, le long des flancs ». Il ne s'agit plus de passion, ni d'amour, mais « d'un déluge obscur de passion électrique qu'elle libérait en lui, attirait en elle-même. Elle avait établi un riche circuit nouveau, un nouveau courant d'énergie électrique passionnelle, entre eux deux, libéré à partir des pôles les plus obscurs du corps et établi en circuit parfait. C'était un feu obscur d'électricité qui courait de lui en elle, et les inondait tous deux de paix opulente et de satisfaction » [72].

Ursula croit « toucher le vif du mystère de ténèbres qui était incarné en lui » et tous deux « semblent s'évanouir » en une « parfaite extinction » et « en même temps la plus intolérable accession à l'être, la merveilleuse plénitude de l'assouvissement immédiat, inévitable, coulant de la source de la plus profonde force vitale, la plus sombre, la plus profonde, la plus étrange source de vie du corps humain, derrière les reins et à leur base » [73].

On ne peut que citer, car l'analyse déformerait en interprétant. Lawrence tente-t-il de décrire une expérience personnelle, comme le donne à entendre *Manifesto* [74], ou bien essaie-t-il de traduire en actes une conception abstraite, tirée de ses lectures d'ethnologie, de magie et d'occultisme ? Ces rites étranges, étonnamment semblables à ceux de *Manifesto* et aux actes spontanés, plus vaguement décrits, de Tom et de Lydia, correspondent-ils à quelque raffinement mystique sur un incident de sa vie amou-

70. WL, 323-324.
71. WL, 326.
72. WL, 329-330. (On notera que ces « nouveaux yeux » de l'âme ont quelque rapport avec la glande pinéale, siège de la voyance dans la doctrine yoga, et qui entre en activité lorsqu'est stimulé le serpent Kundalini et que le voyant devient spirituellement androgyne ! Cf. infra p. 511 et note 78.
73. WL, 331.
74. Cf. supra pp. 458 et ss. et notes 37, 38.

reuse ? Ces attouchements sont-ils la consécration de son existence distincte, autre, par rapport à la femme aimée mais envahissante, une espèce de magie protectrice contre l'assimilation à l'être aimé ? Les hypothèses les plus diverses sont permises ici, le texte explicatif le plus clair étant encore celui de *Manifesto* ou le poète, évidemment, fait de ce contact de la femme avec « ses plus ténébreuses sources » la leçon qui apprend à l'amante que l'être aimé est *autre*, ne lui appartient pas, n'est pas sa chose, a son indépendance et sa vie propre : les manœuvres de défense de Birkin apparaissent alors comme manifestant la nouvelle attitude du Lawrence de Zennor envers Frieda, qui est à rapprocher d'une lettre à Katherine Mansfield déjà citée [75].

Expérience ou théorie ésotérique ?

Ainsi cette scène étrange se développe au moins sur deux plans : celui de l'expérience personnelle que suggèrent fortement *Manifesto* et les scènes analogues du *Rainbow ;* celui d'une « philosophie » qui doit beaucoup à l'Héraclite de Burnet, mais qui déjà emprunte à la théosophie ou au yoga. On ne peut guère affirmer qu'elle se développe sur le plan de l'art, car les plus ardents apologistes de Lawrence ou bien la passent sous silence, ou bien la jugent sévèrement. Cependant on doit signaler la poursuite des efforts du romancier pour dépeindre ses personnages comme des figures indiennes, hiératiques et illuminées d'une flamme impersonnelle [76].

Rien de connu dans l'expérience ou les lectures de Lawrence ne ressemble à cette mystique des « sources ténébreuses », sinon la théorie yoga des *chakras* ou centres vitaux, à laquelle l'auteur se réfère explicitement dans *Psychoanalysis and the Unconscious* [77], et dont il paraît avoir eu la première notion dans la lecture (non datée) de J. M. Pryse, *The Apocalypse unsealed*. Commentant les *Upanishads*, Pryse expose que l'homme possède deux structures nerveuses, l'une cérébro-spinale, l'autre sympathique ou ganglionnaire. Il y a sept ganglions, centres ou *chakras* principaux, groupés en quatre régions : 1) le sacral (sans doute la « source ténébreuse » de Lawrence) et 2) le prostatique : ces deux-ci étant dans la région « génitale » ; viennent ensuite la région ombilicale avec 3) l'épigastrique ; la région cardiaque avec 4) le cardiaque ; et la région de la tête groupant 5) le pharyngique, 6) le caverneux et 7) le conarium

75. Cf. supra p. 366 et note 184.

76. Voir notamment WL 329, le paragraphe « He stood on the hearth looking at her »..., etc., où les deux personnages sont comparés à des « fleurs lumineuses », sans traits individuels, tels des personnages des grottes d'Ajanta, au sujet desquelles voir CL. 404.

77. Ps. U. 112 et ss., 127-128.

ou glande pinéale, le « troisième œil » des voyants. Kundalini, agent du perfectionnement de l'être, enroulé comme un serpent, « conquiert » les chakras, et deux « courants » latéraux circulent le long de la moelle épinière : au chapitre XXX Lawrence parle du « serpent central qui est enroulé au cœur même de la vie », et que Loerke a le don d'éveiller chez Gudrun [78].

Certes on trouverait des différences significatives entre l'interprétation par Pryse de sa « carte gnosique » des sept chakras et l'usage qu'en fait Lawrence. Le présent rapprochement n'a pour but que de montrer que la scène de l'auberge dans *Women in Love* est vaguement inspirée, dans ses suggestions d'éveil de forces occultes, d'un ésotérisme dont Pryse peut fort bien être la source, mais qui peut aussi avoir une autre origine dans la littérature occultiste connue de Lawrence, à laquelle il ne se réfère pas explicitement avant 1917 et que Heseltine a dû lui faire connaître dès 1916. La question se pose cependant de savoir à quel point Lawrence prend au sérieux, dans cette scène, soit sa nouvelle « science » ésotérique, soit son roman et son lecteur. M. Daleski a justement souligné la faiblesse artistique de toute cette scène [79]. De cette faiblesse, de cette incapacité à communiquer une expérience en termes significatifs pour le lecteur, nous tirerons simplement la conclusion que le « message » de *Women in Love* sur l'amour demeure au mieux hermétique, au pire entaché du ridicule qui accompagne tout prétentieux effort de sacralisation de l'ordinaire, et qu'il n'appartient pas, de ce fait, à la grande littérature. Il s'en faut de peu que l'œuvre ne descende au niveau des romans de pacotille, par exemple lorsque Ursula, qui n'aime pas d'ordinaire servir le thé, trouve après cette expérience mystique que la théière « verse de façon splendide par son bec fier et élancé » [80] : le symbolisme lawrencien descend ici à des niveaux proches de la parodie, que l'on retrouvera dans *Aaron's Rod*, autre roman où il arrive à l'inspiration de faiblir notoirement.

Les amants reviennent sur terre et connaîtront bientôt, le même soir, à la belle étoile, des joies plus orthodoxes et plus communicables. Tous deux quittent leurs postes pour se libérer de l'emprise de la société, et l'on perd de vue leurs amours, jusqu'au jour où, après leur mariage, en Autriche, Ursula aura affaire à un Birkin « bestial », « dégradé », mais se dira qu'ils « peuvent faire ce qu'ils veulent », et qu'il n'est pas besoin « d'exclure quoi que ce soit qui vous donne satisfaction ». « Pourquoi ne pas être bestial, et ne pas faire le tour de l'expérience ?... Elle était libre, elle connaissait tout, et aucune chose sombre et honteuse ne lui

78. Pryse, *Apocalypse Unsealed*, 14-26. WL, 476 : « But he, Loerke, could he not penetrate into the inner darkness, find the spirit of the woman in its inner recess, and wrestle with it there, *the central serpent that is coiled at the core of life.* Voir planche 10.

79. Daleski, *The Forked Flame*, 176-180.

80. WL, 331-332.

était déniée »[81]. Bien que son insatisfaction sexuelle subsiste, sans doute ce dernier message, qui sera repris avec force dans *Lady Chatterley's Lover,* est-il l'essentiel de la leçon laborieusement, lentement énoncée par les scènes entre Birkin et Ursula ; Lawrence ne convainc guère son lecteur de l'utilité de ces nombreuses discussions pour en arriver là. Toutefois il semble bien que l'accès à la sexualité normale, soit pour lui conditionné par l'acceptation de l'*autre* en tant qu'individu distinct et autonome, agissant pour son compte et non en « instrument », et que le but des détours mystico-magiques de Birkin soit de s'assurer qu'il n'est pas traité comme un instrument dans l'amour mais comme un être ayant son existence propre. L'œuvre aurait gagné en clarté et sans doute en valeur littéraire si le sujet avait été traité plus directement, sans cette recherche d'un symbolisme souvent confus, d'un ésotérisme infligé au lecteur sans un minimum d'initiation. Il faut bien conclure que les amours de Birkin sont celles d'un homme anormalement hésitant, usant de mille détours pour retarder les échéances physiques dont il ne peut se passer, luttant contre les inhibitions d'une éducation puritaine, contre une « honte » dont même la soi-disant libération d'Ursula conserve la notion et le mot, et que la magie et la mystique de Birkin sont destinées à lever, sans que le romancier ose ou sache s'expliquer ouvertement. Même dans *Psychoanalysis and the Unconscious* il ne fera allusion aux *chakras* inférieurs qu'avec des précautions oratoires et en alléguant l'impossibilité d'en parler en public.

Roman de l'amour tel que Lawrence a voulu le prêcher, *Women in Love* n'atteint pas son but pour la simple raison que le romancier de 1916 a changé de point de vue, comparé à celui de 1913 et même de 1915, mais ne s'est pas encore libéré de ses conflits au point de les oublier. Il ne croit plus à l'amour, à la passion, il recule comme Birkin devant ses formes conscientes, englobant spiritualité et émotions, et, comme il n'est pas prêt à accepter l'attraction physique sans lui donner un caractère religieux, il sacralise à sa façon les fonctions corporelles, sans toutefois rendre explicites les croyances auxquelles il fait appel. Ce roman de l'amour dans ce qu'il veut avoir de positif n'est pas convaincant, la philosophie positive de Birkin étant, si elle existe, cachée par ses détours et ses faux-fuyants. A quel point Birkin est-il le Lawrence de 1916, à quel point est-il encore une image du Lawrence d'avant Frieda ? Il reste visiblement un mélange de ces deux hommes, le Lawrence de 1916 étant présent dans la large mesure où Ursula est un portrait de Frieda, mais étant, semble-t-il, en régression par rapport à celui de 1913, l'année de l'amour triomphant et sûr de lui.

---

81. WL, 435-436.

L'amitié : la lutte corps à corps

Mais *Women in Love* est davantage qu'un roman de l'amour : c'est aussi une étude de l'échec de l'amitié et une satire sociale, ces deux éléments étant étroitement liés l'un à l'autre.

Birkin conçoit l'amour comme l'unique ressource, ou refuge, dans un monde où ne subsiste aucune croyance, aucun idéal. Ayant rejeté toute l'humanité, vouée à la destruction, l'être aimé est pour lui l'unique résidu de « non moi » humain acceptable, sauf l'amitié. Vu sous cet angle, *Women in Love* apparaît comme la réduction à leur plus simple expression des relations humaines, à cette réserve près que jamais Birkin ne pose le problème de sa survie dans un univers d'où aurait disparu la société tout entière : il va pouvoir se dégager de toute obligation professionnelle, commencer une vie errante avec Ursula, grâce aux quatre cents livres sterling de revenu annuel dont il dispose et dont il ne discute pas un instant l'origine. Ce détail suffit à montrer l'irréalité foncière de cette réduction aux éléments de base. L'expérience de Birkin est faussée à la source, ainsi que sa critique sociale, par ces quatre cents livres qui lui viennent de la société, et qu'il accepte sans sourciller alors qu'il refuse de travailler parce qu'il rejette la société et ses objectifs.

Gerald Crich est l'homme avec qui Birkin tente l'expérience de l'amitié. Dans le roman tel qu'il est publié, on ignore tout des antécédents de cette amitié entre Birkin et Gerald.

Ce grand bourgeois, qui a rejeté Oxford pour aller étudier en Allemagne, a tous les traits d'un grand Aryen blond, et le romancier insiste fortement sur sa nature et sa physionomie « nordiques », sa haute stature et son air de supériorité, son front clair et ses yeux bleus. Il est conçu dès l'abord comme un héros wagnérien, voué à la mort comme Ursula est prédestinée à l'amour et à l'acceptation du mystère créateur. Gerald est Caïn : il a tué son frère accidentellement, et pour Birkin il n'y a pas d'accidents. Il est aussi, symboliquement et par son éducation, le Teuton, le Nordique, le guerrier. L'amitié de Birkin sera un effort symbolique pour racheter Caïn, pour sauver l'humanité de l'autodestruction. Bien que cette partie du roman se fonde extérieurement sur les entretiens avec Murry à Zennor en 1916, et sur la tentative manquée de Lawrence de lui faire jurer une amitié éternelle, une *Blutbrüderschaft*, les restes de manuscrits de *The Sisters* suggèrent que l'idée de cette amitié remonte nettement plus avant dans les souvenirs de Lawrence. Les deux hommes sont liés d'amitié, se parlent franchement et avec un mutuel respect. Soudain, au cours d'une conversation sur la mort, Birkin se voit face à face avec « un second problème » (le premier étant celui de ses relations avec Ursula), « celui de l'amitié et d'une éternelle conjonction entre deux hommes. Naturellement, il était nécessaire, cela avait été une nécessité au fond de lui toute sa vie, d'aimer un homme avec

pureté et totalement. Bien sûr, il aimait Gerald depuis toujours, et depuis toujours il reniait ce sentiment »[82]. Il lui offre alors de jurer la *Blutbrüderschaft* à la façon des chevaliers allemands d'antan, « pas de blessures, cela est désuet », mais un serment « de nous aimer mutuellement, vous et moi, implicitement, parfaitement et définitivement, sans aucune possibilité de revenir là-dessus ». Gerald se sent attiré, et pris de méfiance, de ressentiment à l'idée d'un asservissement. Birkin lui demande de jurer d'être à jamais « donnés l'un à l'autre, organiquement, sans possibilité de retour », mais Gerald élude la question en demandant d'attendre d'avoir mieux compris[83]. Birkin, dans le silence qui suit, voit Gerald dans son essence d'être « limité à une forme d'existence, une seule connaissance, une seule activité, une sorte de fatal inachèvement qui, à lui, semblait plénitude »[84]. Les deux hommes approcheront de ce que recherche Birkin en se livrant ensemble à un assaut de lutte japonaise, dans un entrelacement « *mindless at last* », qui les laisse inertes et épuisés, allongés dévêtus sur le tapis. Birkin reprend conscience, se relève à demi, allonge le bras pour se soutenir, et sa main touche celle de Gerald qui se referme sur elle un instant: mais l'étreinte de Gerald, détail significatif et qui reviendra à l'esprit de Birkin après la tragédie, n'est que « soudaine et momentanée »[85].

« Cette lutte avait une signification profonde pour eux, une signification inachevée. » Birkin, dans son meilleur style d'école du dimanche, proclame : « Nous sommes mentalement, spirituellement intimes, aussi devrions-nous être plus ou moins physiquement intimes aussi, c'est plus complet ». Puis il commente la beauté physique de Gerald : « Je trouve aussi que vous êtes beau, et cela est agréable aussi. On doit jouir de ce qui est offert... Vous avez un type de beauté nordique, comme de la lumière réfractée sur la neige, et une forme plastique très belle. Oui, cela est là aussi pour qu'on en jouisse. Nous devrions jouir de tout »[86]. Il trouve Gerald différent de lui, « aussi différent peut-être que l'homme l'est de la femme, mais dans une autre direction »[87]. Mais l'idée d'Ursula prend le dessus, après cette observation qui a peut-être pour objet de souligner chez Birkin un esprit ouvert à toutes les formes, à toutes les manifestations de l'amour. A la fin du roman, après la mort de Gerald, il affirmera avoir voulu, « pour rendre (sa vie) complète », « une union éternelle avec un homme », en plus de son amour pour Ursula : « une autre espèce d'amour »... C'est faux, c'est impossible, s'écrie Ursula après avoir affirmé que

82. WL, 216.
83. WL, 216.
84. WL, 217.
85. WL, 285.
86. WL, 286.
87. WL, 287.

c'est « un entêtement, une théorie, une perversité », ce à quoi Birkin répond évasivement comme s'il acceptait la « perversité » parmi les choses possibles. Le roman s'achève sur ces mots de Birkin : « Je ne le pense pas » [88].

Soit que Lawrence ait essayé dans ces épisodes de traduire un besoin profond de sa nature, ce qui est d'autant plus vraisemblable que la première scène avec Gerald est inspirée d'une conversation authentique avec Murry, soit qu'il ait seulement souhaité illustrer dans son roman le thème d'une liberté sexuelle totale, comme il a voulu le faire en ce qui concerne les relations de l'homme et de la femme, il faut reconnaître qu'ici encore le roman n'emporte pas la conviction ni l'adhésion du lecteur. Les épisodes et leur signification théorique ne sont ni clairs ni d'une valeur stylistique telle qu'ils s'imposent à l'attention avec la force d'une création artistique vivant de sa vie propre.

Cecil Gray a souligné l'intérêt que Lawrence portait alors à l'homosexualité. L'attitude de Birkin envers Gerald est pour le moins équivoque ; il est possible de l'interpréter comme un essai de justification de l'homosexualité sinon de la pédérastie ; mais soit crainte des conséquences possibles après l'affaire du *Rainbow*, soit incertitude et ambiguïté foncière de sa nature, Lawrence a laissé ses intentions dans la pénombre des suggestions. On devine dans les théories de Birkin, dans sa crainte du désir féminin, dans son affirmation de la supériorité masculine, l'influence des théories de Weininger, sans une prise de position nette. Lawrence a-t-il voulu annoncer, dans le personnage de Birkin, un homme nouveau dégagé de la sexualité, comme celui que préconise Weininger ? Cela est aussi possible, mais rien ne permet de l'affirmer catégoriquement.

On sait, par contre, que, dans des fragments du manuscrit des *Sisters*, un sentiment très puissant liait depuis longtemps Gerald et Birkin, et que ce sentiment était homosexuel : Birkin voulait « rejeter ces désirs, ne pas les connaître. Mais un homme ne peut pas plus tuer un désir vivant qui est en lui qu'empêcher son corps de sentir le froid et la chaleur ». Dans ce manuscrit, Ethel (qui deviendra Hermione) est pour Birkin un moyen d'échapper à cette passion pour un autre homme, ce qui expliquerait la scène, sans lien aucun avec le reste du texte définitif, où Ursula parle à Birkin de la « saleté » de sa vie sexuelle : Gerald serait pour Birkin un peu l'équivalent de ce qu'a été Winifred Inger pour Ursula, une manifestation d'une sexualité déréglée. Il est clair que Lawrence, dans cette scène, ne dit pas le fond de sa pensée et n'éclaire pas son lecteur, qui en est donc réduit aux conjectures [89]. Nous

88. WL, 507-508.

89. Moore, Int. H, 282. Sont-ce là les désirs honteux et vicieux auxquels fait allusion *Manifesto*, C.P. 264 ? Frieda Lawrence, à qui nous demandions si son mari avait lu Havelock Ellis, répondait (25.VI.1932, Londres) : « No, I don't think so : he wasn't

verserons cependant au dossier une confidence discrète de Barbara Low, qui a beaucoup vu Lawrence entre 1915 et 1919 et l'a observé en psychanalyste qu'elle était. Au cours d'une conversation de 1934, elle a insisté sur l'aspect pathologique de son comportement. Elle a aussi, à propos de Murry, modèle de Gerald dans ses relations avec Birkin, insisté sur sa beauté physique et sur l'effet profond qu'elle avait sur Lawrence.

Birkin annonciateur d'une nouvelle race

Le mélange d'éléments disparates, incomplètement fondus, se manifeste encore dans les traces d'influences occultistes : le dessein satirique, l'annonce de la fin d'un monde détesté, l'emporte constamment sur les velléités d'annoncer la venue d'un monde nouveau, dont Birkin est le prophète et peut-être le précurseur. Nous examinons ci-dessous quelques-unes des traces de l'influence de l'œuvre de Mme Blavatsky sur Lawrence, et nous montrons qu'il est dans l'état actuel des connaissances à peu près impossible de dater avec précision cette lecture. Il est toutefois probable qu'elle se situe sur plusieurs années, et que les œuvres de la fondatrice de la théosophie aient été empruntées par Lawrence à plusieurs reprises, comme le suggère une lettre du 13 novembre 1918 [90]. Nous montrerons également que ces lectures sont parallèles à celles de certains ouvrages des psychanalystes et sont liées à ces ouvrages et au problème du symbolisme en art dans l'esprit de Lawrence. Bornons-nous ici à retrouver dans *Women in Love* les idées qui suggèrent l'annonce d'une nouvelle humanité, et les liens entre ces idées et celle de la *dissolution* et des anges de destruction, et de « l'équilibre » orbital qui doit être atteint par les deux sexes avant que ne puisse se manifester la nouvelle humanité, celle qui sera pareille aux anges.

L'idée d'une humanité nouvelle (nouveau ciel et nouvelle terre est devenu le *slogan* du Lawrence de 1916) est liée chez Mme Blavatsky à celle des époques cosmiques. Dans un système régi par le chiffre 7, les astres vont en groupes de sept et toute leur évolution se fait en sept cycles (*Rounds*) par lesquels passe chacun de ces sept astres. A chaque cycle de chaque astre, celui-ci passe par une période de repos ou « d'obscuration », mais au septième cycle il commence à mourir : c'est la période de dissolution planétaire ; le globe ainsi frappé doit alors transférer sa vie et son

---

interested in perversions ». Elle était alors sur ses gardes et veillait jalousement à la création de la « légende » lawrencienne. Le 12 août de la même année, à la même question répétée, elle répliquait « Not much ». Ce dont nous pourrions conclure qu'il avait probablement lu Havelock Ellis et que l'aspect « perversions » de l'œuvre du sexologue avait frappé Frieda.

90. Cf. infra p. 575 et note 34, etc.

énergie à une autre planète. La Terre durcit pendant son quatrième cycle, au cours duquel se développe l'humanité : l'homme est la première forme apparaissant pendant ce quatrième cycle. Pendant les trois cycles à venir, la Terre va se « spiritualiser » et « graduellement retourner à sa forme éthérée » cependant que l'homme va devenir Ange, puis Dieu. Chaque cycle de vie sur terre est composé de sept « races radicales » (*root races*), commençant par la race *Ethérée*, finissant par la race *Spirituelle* : la première race radicale consistait en les « fils des hommes célestes » ou ancêtres humains, la Terre était fille de la Lune [91].

Mais, sur notre terre qui est à son quatrième cycle, il existe des précurseurs des cycles à venir, des « *fifth rounders* » comme Platon, des « *sixth rounders* » comme Buddha, car

> chaque cycle... amène un nouveau développement, et même un changement total, de la constitution mentale, psychique, spirituelle et physique de l'homme, chacun de ces principes évoluant selon une échelle toujours ascendante. Il s'ensuit que ces personnes, qui, comme Confucius et Platon, appartenaient psychiquement, mentalement et spirituellement aux plans les plus élevés de l'évolution, étaient en notre quatrième cycle telles que l'homme moyen sera au cinquième cycle, dont l'humanité est destinée à se trouver, à cette étape de l'Evolution, immensément plus haut que notre humanité actuelle [92].

Toujours selon *la Doctrine Secrète*, le feu est « le plus parfait et le plus pur reflet, au Ciel et sur Terre, de l'UNIQUE FLAMME. C'est la vie et la mort, l'origine et la fin de toute chose matérielle. C'est la SUBSTANCE divine » [93]. Enfin, et le lecteur de Lawrence ne saurait assez se souvenir de cette assertion, « vivre, c'est mourir et mourir, c'est vivre », Siva le destructeur étant le créateur et le sauveur de l'homme spirituel, le dieu qui tue les passions de l'homme physique pour éveiller à la vie les perceptions de l'homme spirituel.

Le personnage de Birkin, vu à la lumière de cette doctrine, est en puissance un homme du cinquième ou du sixième cycle, un annonciateur des temps nouveaux. Non seulement il croit « aux fiers anges et démons qui sont nos précurseurs », aux « légions invisibles » [94], non seulement il estime qu'il est temps que l'humanité disparaisse [95] et il annonce qu'elle sera remplacée par « une nouvelle incarnation » de « l'incompréhensible » ; par un nouveau départ, non humain, « des choses venues tout droit du feu » créateur [96] ; mais il voit dans la corruption contemporaine

---

91. H. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, 1888, vol. I, 158 et 35. « Ces hommes célestes » sont les « Fils de Dieu » qu'attend Ursula.
92. Id. Ib. 162.
93. Id. Ib. 121. On compare avec Fantasia..., 140-141.
94. WL, 132-133. *Cf.* supra p. 502, note 50.
95. WL, 60.
96. WL, 132.

« le premier spasme de la dissolution universelle », il prédit la fin du monde, « processus progressif qui finit dans le néant universel » mais un néant suivi « par un nouveau cycle de création ensuite, mais pas pour nous » [97]. Il ignore encore, ou feint d'ignorer, dans ses premiers entretiens avec Ursula, s'il est un des prédestinés qui annoncent le cycle suivant : alors que Gudrun et Gerald, comme les serpents, les cygnes et les lotus, sont « nés dans le processus de création destructrice », lui et Ursula ne le sont qu' « en partie, certainement. Le sommes-nous *in toto*, je ne le sais pas encore » [98]. Car, à côté des lys, des « fleurs de sombre corruption », il faut bien qu'il y ait « des roses, chaudes et enflammées », des « âmes sèches », selon Héraclite [99] : l'occultisme rosicrucien, dont nous verrons la place qu'il occupe dans la pensée de Lawrence, se mêle ici aux souvenirs de Burnet. Plus tard, dans la méditation sur la statuette africaine, Birkin découvre qu'il n'est pas *totalement* voué à la dissolution, qui prend deux formes, l'aspect sensoriel, concret, d'un art sans âme, et l'aspect nordique, celui du mystère du froid glacial, « l'annihilation abstraite de la neige » [100] : c'est alors qu'il entrevoit le chemin du paradis, celui de l'existence pure de l'individu isolé et polarisé, fier et autonome même lorsqu'il se soumet au joug de l'amour. Il n'est guère possible de douter que le personnage de Birkin n'ait été partiellement conçu par son auteur comme un annonciateur des temps nouveaux, un « homme du cinquième cycle », selon la *Doctrine Secrète :* mais d'une part l'artiste exprime ses idées sous le symbolisme des images et des caractères ; d'autre part il semble qu'il observe sur ses lectures occultistes une discrétion dont il ne se départira que rarement.

Le personnage de Birkin s'explique dans le détail même de certaines scènes, par la culture occultiste de Lawrence. Dans une scène qui n'a guère été comprise, après avoir, semble-t-il, cédé entièrement aux feux destructeurs de la passion d'Ursula, il rentre chez lui, triomphant d'avoir retrouvé la vie dans « la passion physique » ; il est « satisfait et ébranlé, complété et détruit » [101] : il entend en lui « une faible lamentation dans la nuit » ; triomphant, il « méprise *son autre moi* », ce moi qui se lamente, mais « quelque part, loin, et tout petit, l'autre rôdait encore ». Si l'on voit en Birkin l'annonciateur d'une humanité libérée en partie des servitudes du sexe, l'opposition des deux « moi », celui qui se meut dans l'univers physique de la passion « destructrice » et celui qui cherche l'équilibre non humain, angélique, des deux êtres en dehors de tout mélange, explique l'antithèse « *satisfied* » (sur le plan actuel), « *shattered* » (sur le plan de l'avenir), « *ful-*

97. WL, 179-180.
98. WL, 179. Cf. supra p. 508, note 67.
99. WL, 180. Cf. supra pp. 492-493, note 19.
100. WL, 266-267.
101. WL, 195.

filled/destroyed », sans que l'on doive nécessairement ni surtout uniquement recourir à l'explication physiologique d'un Vivas ou aux rites de castration de la déesse syrienne [102]. Lawrence a des mobiles complexes, mais il ne faut pas sous-estimer l'importance de sa mystique occultiste dans l'explication de cette scène : le Birkin « satisfait » est un homme de notre ère, le Birkin « détruit » est le surhomme en puissance, l'annonciateur de la race future, qui n'a pas encore su atteindre le niveau supérieur de la « balance » des sexes. Le reste de son aventure psychologique avec Ursula l'y conduira cependant, du moins est-ce ce que Lawrence essaie de nous faire entendre.

L'occultisme apporte encore un complément d'explication à la scène de la lune lapidée dans l'étang. Ainsi que nous le verrons ci-après, la lune est pour la doctrine ésotérique cosmique la mère de la terre, l'astre qui a transmis à notre planète sa vitalité : la *Dea Mater*. Et elle se venge de cette « vampirisation » par sa fille. Elle est l'image des « vieux feux destructeurs » de l'amour, de l'époque ancienne où, selon Birkin, les individus ne se sont pas encore entièrement polarisés sexuellement au point d'atteindre « la balance », l'autonomie, l'indépendance dans l'interdépendance, dans laquelle la sexualité est « un processus fonctionnel et non un accomplissement » [103]. La lumière réfléchie de l'astre mort, image de cette forme de la conscience condamnée par Lawrence, la conscience mécanique, volontaire, narcissiste, est aussitôt, discrètement, opposée à cette « lumière dorée » qui est en Ursula [104] et qui est celle de la vie vraie, spontanée, du feu originel, substance divine.

Ainsi, par-delà les motivations intimes de sa vie amoureuse, dont on trouve les traces évidentes dans les attitudes de Birkin devant l'amour, on décèle aussi dans *Women in Love* une exploitation systématique mais discrète de la doctrine ésotérique : comme *The Rainbow* avait été placé sous le signe du symbolisme chrétien, des thèmes et des peintures rencontrés dans le livre de Mrs Jenner, *Women in Love* s'insère dans les œuvres en partie inspirées par les doctrines ésotériques. La source est vraisemblablement Mme Blavatsky, bien que les allusions directes à son œuvre et à l'occultisme soient plus tardives et se placent en 1917-1918. Mais, chez Lawrence, il n'est pas rare que la source ne se manifeste clairement que dans les écrits théoriques, une fois l'œuvre d'art proprement dite achevée.

⁂

102. Daleski, *The Forked Flame*, 169-171 ; E. Vivas, *The Substance of Women in Love. The Sewanee Review*, 66 (automne 1958), 620. Ce passage peut, par certains détails, se référer à l'état de santé de Lawrence en Cornouailles après sa grave maladie des premières semaines de 1916.

103. WL, 208. Cf. infra p. 575 et n. 36.

104. WL, 261.

Aspects négatifs de l'œuvre

On touche ici du doigt l'un des problèmes de la création littéraire d'œuvres de longue haleine chez Lawrence. Après l'effort de structuration cyclique du *Rainbow*, l'écrivain adopte une forme plus conventionnelle, une organisation par chapitres autour d'un thème principal, le plus souvent rattaché fermement à une localité, ce qui donne au roman cette atmosphère de réalité concrète qui frappe souvent malgré certains efforts excessifs d'interprétation psychologique. Mais, si les détails concrets sont cohérents, si l'ossature générale de l'ensemble est bien charpentée, le roman reste fait de morceaux juxtaposés, inégaux, d'incidents les uns tirés de l'expérience profonde et passée, les autres pris dans des lectures anciennes ou récentes, d'autres encore dans l'actualité immédiate ; alors la recherche toujours présente d'une signification symbolique pour chaque détail irrite ou choque le lecteur par sa gratuité apparente. C'était une chose de dégager une psychologie de la vie de Paul Morel, c'en est une autre d'attribuer une signification profonde et universelle aux entretiens avec Murry à Zennor. Déjà dans *Women in Love*, et ce trait sera bien plus marqué dans les romans qui suivront, on a parfois le sentiment d'une exploitation presque journalistique d'une actualité qui n'est pas aussi chargée de signification que Lawrence le prétend. *Aaron's Rod* sera l'illustration la plus nette de cette manière assez désinvolte. Lawrence semble manquer de souffle dans la création d'une œuvre de longue haleine. Telle scène de *Women in Love* n'est que le récit d'un incident récent, sans lien avec les autres parties du roman, sinon la personnalité de Birkin qui interprète et commente, confondue qu'elle est presque toujours avec celle de Lawrence. Cet aspect de l'œuvre est particulièrement frappant dans tout ce qui vise à en être le côté positif, la recherche par Birkin de l'amour et de l'amitié, dont Lawrence ne livre pas les clefs à son lecteur, gardant jalousement quelque chose pour lui, comme s'il écrivait pour des initiés.

La vision satirique

Par contre, la vision satirique, pessimiste de la civilisation, qui est l'aspect négatif de *Women in Love*, si elle n'est pas convaincante, est d'un tracé bien plus incisif. Tout ce qui est destructeur ou image de destruction est d'une facture infiniment plus sûre, plus mordante que la présentation des rares élus. Si Lawrence ne sait guère ce qu'il offre à ceux-ci, il sait fort bien ce qu'il condamne, et d'ailleurs il condamne en bloc la totalité de la civilisation anglaise de son temps, ou plutôt tout ce qu'il en montre dans son livre.

La satire porte sur la bohème littéraire et artistique londonienne, les milieux intellectuels et aristocratiques tels que Lawrence les a connus à Garsington Manor, et sur la vie industrielle et commerciale du pays minier. Mais elle va plus loin, et porte sur les caractères même, dans les personnages de Gerald, de Gudrun et d'Hermione, qui sont les principaux acteurs de l'enfer Lawrencien, emportés dans le processus de destruction et de mort sans possibilité de salut.

Il suffira ici de dégager les traits essentiels de ce mouvement vers la mort, qui est le *leitmotiv* de cette critique sociale et culturelle : en effet, la négation n'est pas dégagée, empiriquement, déductivement, de la constatation du mal vers son explication et sa source, mais commence par la dénonciation générale et cherche des exemples. Ce qui permet à Lawrence de ne présenter qu'un côté de la vie intellectuelle et sociale de son temps, de considérer comme négligeables et vains les efforts de ceux qui sont prêts à améliorer du dedans le système qu'il rejette globalement. Si, depuis *The Rainbow*, il a quelque peu élargi le champ de sa critique, elle reste foncièrement la même, c'est-à-dire qu'elle procède par généralisations et véhémentes négations plutôt que par raisonnement. Birkin est le plus souvent le porte-parole, et ce sont ses déclarations péremptoires qui donnent le ton. Le dilemne, pour Birkin, c'est de « faire éclater » la forme actuelle de vie, ou de « se recroqueviller au-dedans, comme dans une peau trop serrée ». Elle ne peut plus s'étendre ; pressé de préciser, il s'en prend à la vie industrielle qui « couvre la terre de saleté », et plus particulièrement aux mines et aux efforts humains « pour des choses matérielles » [105]. A ces préoccupations utilitaires il oppose, comme remède individuel, « l'union parfaite avec une femme », ce qui situe exactement la nature et la valeur de ses arguments sur la civilisation !

Sa critique est totalement destructrice et négative. On y trouve ses thèmes favoris, la dénonciation du patriotisme dans la nation de boutiquiers, l'idée de race, les arguments familiers des objecteurs de conscience contre la défense nationale, le patriotisme anglais qui veut changer la face et la nature du pays [106], les attaques contre la démocratie sociale, l'égalité, et les droits de l'homme. Mais il a passé l'heure des réformes ou de la révolution. L'humanité tout entière doit disparaître.

> Si l'humanité est détruite, si notre race est anéantie comme Sodome, et qu'il reste cette belle soirée avec la terre lumineuse et les arbres, je serai satisfait... Après tout, qu'est-ce que l'humanité, sinon une des expressions de l'incompréhensible ? Et, si l'humanité s'éteint, cela signifiera seulement que cette expression-là est com-

105. WL, 55-57.
106. WL, 29, 30-31, 418, etc.

> plétée et finie. Ce qui est exprimé, et ce qui reste à exprimer, ne saurait en être diminué. Le voici dans l'éclat de cette soirée. Que l'humanité s'éteigne, il est temps... L'humanité n'incarne plus l'énoncé de l'inexprimable. Elle est lettre morte. Une nouvelle incarnation viendra, d'une nouvelle manière. Que l'humanité disparaisse le plus vite possible [107].

Cette « nouvelle manière » serait-elle celle des Fils de Dieu, des Anges ou des Démons dont Birkin préfigurerait la venue ? Si Lawrence est peu explicite sur ce point, il est légitime de penser que son vieux messianisme, déçu, se réfugie dans cette suggestion d'une nouvelle incarnation du divin sous forme d'anges ayant trouvé leur individualité complète, libérés du mélange de la sexualité et « accomplis dans la différence » [108]. C'est dans une fantaisie prophétique à demi avouée que se mue la négation de toute la société humaine.

Les impasses de l'art : primitivisme et art abstrait

Cette négation porte sur tous les aspects de la société connue de Lawrence : la bohème londonienne, décrite dans sa décomposition morale et intellectuelle aux chapitres *Crème de Menthe* et *Totem*, est partiellement acceptée par Birkin parce qu'elle se compose d'artistes qui « rejettent complètement le monde, peut-être ne vivent-ils que dans leur geste de rejet et de négation, mais du moins sont-ils négativement quelque chose » [109]. Mais le roman marquera progressivement la séparation entre ce milieu attiré par les arts africains, par la tradition d'une technique pure sans âme, et la religiosité de Birkin, sa recherche de la « voie de la liberté » dans la nouvelle incarnation de l'inexprimable. L'attitude d'irresponsabilité morale et de souci exclusif de la technique sera exposée dans toute sa force par Loerke, le sculpteur juif, et Gudrun, l'artiste qui sculpte de « petites choses », des animaux, des miniatures, et qui jamais ne se livre, reste toujours sur la défensive : en eux se fait la synthèse de ce qu'est pour Lawrence l'abomination la plus totale, l'art sans inspiration autre que l'intelligence, la sexualité sans amour, sans religiosité [110]. *Women in Love* vu sous cet angle est la traduction en personnages, Halliday, Loerke, Gudrun, des idées du *Hardy* sur l'art moderne, sur l'impasse de l'abstraction, l'impossibilité d'aller plus loin que les Debussy, les Mallarmé, les Turner. A cette idée de l'impasse moderne, celle de la fin du monde, s'ajoute celle de l'impasse de l'art primitif, technique parfaite sans étincelle créatrice [111], « pure

107. WL, 60.
108. Cf. supra pp. 499 et 503, notes 35 et 55.
109. WL, 61.
110. Cf. WL, 484-485.
111. Cf. WL, 266, 81.

culture de la sensation, de la conscience physique, sans âme, totalement sensorielle : sensorielle au point d'être définitive, suprême ». C'est l'art que Birkin rejette pour essayer avec Ursula le chemin d'une libération, revenant ainsi à l'idée maîtresse de l'esthétique du *Hardy*, la recherche d'un art basé sur la « connaissance par l'homme et par la femme » d'une réalité créatrice. Mais le chemin de la liberté n'est pas plus éclairé à la fin du roman qu'au terme de l'étude théorique, et une fois de plus on sait ce que Lawrence rejette, beaucoup mieux que ce qu'il offre à la place.

La négation de l'altruisme ; le mépris

Son refus de la société procède d'une position systématique, exposée dans le *Hardy :* le rejet de toute forme d'altruisme sous prétexte qu'il ne s'agit que d'un égoïsme caché. Ce qui équivaut au refus de collaborer à toute œuvre commune :

> Ne voyez-vous pas », dit Birkin à Gerald, « que d'aider mon prochain à manger n'est pas autre chose que de manger moi-même. Je mange, tu manges, il mange, nous mangeons, vous mangez, ils mangent. Et après ? Pourquoi chaque homme conjuguerait-il le verbe tout entier ? La première personne du singulier me suffit [112].

De cette position théorique découlera en fait toute la conduite de Birkin, sa démission de son poste d'inspecteur (rendue facile parce qu'il peut manger grâce à son prochain, c'est-à-dire à ses quatre cents livres de rente), son rejet du passé, de tout lien, sous forme de

> maisons, meubles et vêtements, tous ces termes d'un vieux monde vil, d'une détestable société de l'homme... Ce ne sont que possessions, possessions, qui vous malmènent et font de vous une généralisation... Il faut laisser votre milieu en ébauche, sans finition, afin de n'être jamais contenu, confiné, dominé de l'extérieur [113].

C'est de cette attitude psychologique, profondément inconséquente dans ce mélange de refus de l'action collective et d'acceptation des biens qu'offre la collectivité, que procède la critique sociale de *Women in Love :* critique émotive, affective, irrationnelle, faite du point de vue de l'*outsider* Birkin. Aucun des personnages ne prend la défense de la société, ne l'explique ou ne la justifie : tous, sans exception, sont plus ou moins consciemment complices du processus de corruption et de destruction que Birkin constate avec une joie sauvage plutôt qu'il ne le dénonce. Il s'agit d'une société sans espoir, sans but, sans avenir, vue sous

112. WL, 57.
113. WL, 376-377.

l'angle du mépris. Birkin proclame avec véhémence l'inégalité des hommes, faisant écho à ses conversations avec Russell et Ottoline dans le chapitre *Breadalby*, cette caricature des discussions de Garsington Manor [114].

Dans *The Rainbow* Ursula faisait presque figure de bourgeoise. Dans *Women in Love* elle fraie avec la haute bourgeoisie et l'aristocratie, et quelques commentaires sont énoncés sur l'absence de toute barrière de classes. Birkin est un homme sans classe, commodément pour son auteur, étant ainsi exempt de toute fidélité et de toute obligation. Socialement, il est tout aussi à la dérive que ses ennemis Halliday et les bohèmes du Pompadour. On ne trouve pas un vestige dans *Women in Love* de cette culture populaire, de cette vie de l'esprit provinciale des Midlands, qui a fait et orienté la jeunesse de Lawrence. Tout cela est oublié, condamné d'un seul trait, comme dans *The Rainbow* l'était toute la vie universitaire de Nottingham. La vision infernale, négative, l'emporte sur toute continuité avec un passé récent.

La mécanisation condamnée

Les évocations du pays minier, puissantes dans la précision des images, des scènes rapidement esquissées, sont elles aussi faites à travers un verre déformant, cet univers ouvrier n'étant plus vu du dedans comme dans *Sons and Lovers*, mais par les yeux de Gudrun et d'Ursula, qui n'en font plus partie. Gudrun est à la fois attirée et repoussée par la vie de la ville minière, qu'elle trouve « coupée du monde, hideuse, soulevant le cœur par son absence d'esprit » [115]. Mais personne, dans tout le roman, écrit par un fils de mineur, n'aborde le peuple avec une ombre de compréhension et de sympathie. Lawrence ou Birkin, ou Gudrun ou Ursula, souffre de la hideur des paysages industriels, proteste contre la souillure de la terre par les terrils des mines, par les machines. Pas un mot qui montre sur cette toile de fond la vie réelle des hommes, leur vitalité, leur indépendance, leur fierté. Les relations sociales de la famille Crich avec les ouvriers sont celles du patron paternaliste en ce qui concerne le père, de la grande dame distante et hautaine quant à la mère, du chef d'entreprise froid, efficace, sans pitié pour ce qui est de Gerald : ce sont des stéréotypes, sans réalité humaine, vus de loin par un homme incapable de connaître et de comprendre les problèmes et les motifs d'un chef d'entreprise, et qui, il faut le souligner, n'avait eu aucun contact personnel avec ses modèles, la famille Barber. Thomas Crich est un personnage plus tolstoïen que britannique, inspiré par une charité chrétienne que Lawrence

114. Cf. notamment WL, 106-107.
115. WL, 119.

réprouve, animé par le sentiment d'une responsabilité personnelle envers « les pauvres ». Il est étrange de voir un fils de mineur considérer l'homme du peuple comme « le pauvre », le mendiant, avec il est vrai une phrase pour la majorité « trop fière pour demander, bien trop indépendante pour venir frapper à la porte » de Thomas Crich. L'assimilation de la pauvreté et de la mendicité à la « démocratie rampante » est explicite et choquante [116]. Le problème social de la génération du père Crich se ramène à celui de la charité et de la pauvreté. Quant à la génération de Gerald, celle de l'efficacité industrielle, aucun problème social ne semble s'y poser pour Lawrence. Les mineurs sont satisfaits, dans l'ensemble, de la mécanisation introduite par le jeune patron. Lawrence le leur reproche presque :

> C'était un nouveau monde, un ordre nouveau, strict, terrible, inhumain, mais satisfaisant dans sa destructivité même. Les hommes étaient contents d'appartenir à la grande et merveilleuse machine, même alors qu'elle les détruisait. C'était ce qu'ils voulaient. Leurs cœurs mouraient en eux, mais leurs âmes étaient satisfaites. C'était le premier grand pas vers la ruine, la première grande phase du chaos, la substitution du principe mécanique à l'organique, la destruction du but organique, de l'unité organique et la subordination de chaque unité organique au grand objectif mécanique. C'était la pure désintégration organique et la pure organisation mécanique. C'est-à-dire le premier et le plus parfait état du chaos [117].

Affirmation litanique, incantation, n'est pas critique. Le parti pris de dénigrement des innovations mécaniques dans les mines est évident, et la vision d'une société vouée au chaos est d'ordre mystique, traduit la haine de la civilisation industrielle plutôt qu'une analyse constructive des hommes et des méthodes. Dans le père et le fils Crich, Lawrence incarne ses conceptions, exprimées dans *Twilight in Italy*, du lien paternaliste et traditionnel entre patron et serviteurs, roi et sujets, d'une part, de l'absence de lien mystique et « organique », d'autre part, dans la société industrielle moderne. Pour lui, démocratie, égalité, humanitarisme autre que sous la forme du paternalisme bienfaiteur des pauvres sont autant de concessions à « l'instinct de chaos » : il hait autant les ouvriers pour leurs revendications égalitaires que Gerald pour sa mécanisation autoritaire. « Le désir du chaos s'était levé, et l'idée de l'égalité mécanique était l'outil de dislocation qui devait exécuter la volonté humaine, la volonté de chaos » [118].

---

116. WL, 226. Lawrence ne connaissait la famille Barber que de loin, et notamment par les conversations des Chambers : la jeune tante de Jessie était, dans l'adolescence de l'écrivain, la gouvernante (*nursery governess*) des enfants Barber, selon une lettre de Jessie Chambers à l'auteur, 17.IV.1934. Voir Appendice IV.

117. WL, 241-242.

118. WL, 237.

Women in Love ne contient pas une critique sociale, une analyse de la société anglaise du début du siècle, mais la traduction en quelques portraits et tableaux fortement stylisés, déformés par une réfraction très personnelle, d'une vision apocalyptique qui nie toute valeur aux modifications industrielles du temps et aux hommes qui les acceptent ou les mettent en œuvre. Le tableau de la vie du pays minier ne procède pas d'une observation conduisant à des conclusions, mais de vues générales, d'une *Weltanschauung* à laquelle est pliée la réalité décrite, vue non pas tant dans l'ordre des faits que sous l'angle des intentions prêtées aux personnages. Il ne s'agit plus d'expérience mais d'interprétation des choses à la lumière d'une attitude générale. Le monde social de *Women in Love* est un monde déformé, une vision d'hallucination plutôt qu'un tableau de la réalité. Dans un roman où Lawrence a souvent su admirablement traduire en actes, symboliques, il est vrai, mais en actes et en gestes, les idées qui l'inspirent, il est significatif que sa description de Thomas Crich soit un commentaire explicatif sur le personnage bien plus qu'une relation d'actes précis [119]. Quels qu'aient pu être les erreurs et les méfaits de l'industrialisation, ce n'est pas dans cette œuvre que l'on cherchera une initiation rationnelle et véridique à la vie des Midlands industrielles.

Condamnation de l'égalité : le pouvoir aux héros

L'univers de *Women in Love* est fait de désespoir et de négation de tout ce qui est humain. Aucune institution, aucun sentiment, aucune activité ne trouve grâce devant la désolation, l'amertume du peintre de cette société. C'est le monde du *Hardy* et de *The Crown*, moins le dynamisme de la croyance dans l'amour qui se manifestait encore dans ces deux œuvres. Cette croyance est ramenée à sa plus simple expression, comme une affirmation mystique de Birkin, qui souligne d'ailleurs, consciemment peut-être, la subjectivité de cette conception du monde, toute intérieure, sans rapport avec une réalité objective : « Je crois que le monde n'est retenu au bord de la désintégration que par la conjonction mystique, la suprême unisson entre les personnes, un engagement. Et l'engagement immédiat est celui qui lie l'homme et la femme ». Et il oppose cet « engagement » au « chaos », au « nihilisme » de la liberté, en amour comme en tout : car sa critique de la société est nostalgique de l'engagement paternaliste ou monarchiste, du concept de droit divin, d'une autorité qui ne soit ni philanthropique humanitaire comme celle de Thomas Crich, ni intellectuelle et mécaniste comme celle de son fils Gerald.

---

119. Cf. WL, 224-229.

La nostalgie de *Women in Love* est celle d'un âge d'or de l'autorité souveraine et incontestée d'un chef mystique s'imposant au chaos féminin et au chaos démocratique : la nostalgie du héros wagnérien cher à Weininger, le mâle seul capable d'affirmer des valeurs logiques, éthiques et esthétiques [120]. Le monde que souhaite Lawrence, sinon Birkin, est soit un univers où une seule conscience humaine jouit de la beauté de la nature, soit un monde peuplé d'êtres liés au héros lawrencien par des « engagements » d'ordre divin, le monde de la hiérarchie héroïque romantique, le monde fondé sur l'inégalité :

> Votre démocratie est un mensonge absolu. Votre fraternité humaine pure fausseté, si vous allez plus loin dans leur application que l'abstraction mathématique. Nous avons tous bu du lait pour commencer, nous mangeons tous pain et viande, nous voulons tous rouler en auto. Voilà où sont le commencement et la fin de la fraternité humaine. Mais pas d'égalité ! Moi, qui suis moi, qu'ai-je affaire à l'égalité avec quiconque, homme ou femme ? Dans l'esprit, je suis aussi séparé d'eux qu'une étoile l'est d'une autre, aussi différent en qualité et en quantité. Fondez un état sur cette différence... Dès que vous faites la comparaison, vous découvrez qu'un homme vaut beaucoup plus qu'un autre, que toute l'inégalité imaginable est là par nature. Je veux que chaque homme ait sa part des biens de ce monde, pour être débarrassé de ses importunités, et pour pouvoir lui dire : tu as ce qu'il te faut, tu as ta part des effets qui existent. Et, maintenant, imbécile, tu n'as qu'une bouche, occupe-toi donc de tes affaires et ne m'encombre pas [121].

Cette tirade, définissant la conception politique autoritaire selon Birkin, conforme à l'attitude antidémocratique, antihumanitaire de Chamberlain, provoque chez Hermione, chez Sir Joshua Matheson, portrait chargé de Bertrand Russell, sociologue prêchant l'égalité sociale de l'homme, les réactions que l'on devine. Ce passage capital explique la nature même de la critique sociale dans *Women in Love,* qui ne procède pas de l'amour ni de la pitié pour la condition humaine, mais du mépris des hommes ordinaires par celui qui se croit prédestiné. Déjà *Women in Love* annonce *Aaron's Rod, Kangaroo* et *The Plumed Serpent,* les romans de l'attrait du pouvoir et de l'antidémocratie. Les idées sociales et politiques de *Women in Love* sont celles d'un mégalomane déçu : Gerald le fait remarquer à Birkin dès après la tirade ci-dessus : « On dirait de la mégalomanie, Rupert » [122].

L'art moderne : Loerke et les idées de Weininger

Attitude équivoque, ou rétrograde, par rapport à 1913, devant l'amour et l'accord profond des sexes, échec de l'amitié,

120. Weininger, *loc. cit.*, ch. VI, VII, VIII, IX, XII et XIII : *Judaism*, passim.
121. WL, 106-107.
122. WL, 127.

idées politiques et sociales en violente réaction contre tout ce qui découle des concepts d'égalité et de fraternité, voilà l'infrastructure affective d'un roman essentiellement destructeur. Les idées sur l'art sont, en plus voilé, plus fondu dans le dialogue et l'action, celles du *Hardy*, sauf la conclusion de cet essai sur les possibilités de renouveau artistique par la collaboration des deux sexes, qui a presque totalement disparu de *Women in Love*.

Birkin, l'annonciateur de la race nouvelle, n'est pas un artiste créateur : Gudrun et Loerke sont les seuls artistes dans le roman, et c'est à eux que les dernières scènes sont consacrées. Gudrun est présentée comme une « spectatrice » de la vie, non comme une « participante », à l'opposé de sa sœur. Son art est curieux plutôt que profond [123], pas plus spontané que sa personne : « toujours sur la défensive », elle se borne à traiter de petits sujets, des animaux, des oiseaux, vus « par le petit bout de la lorgnette ». Artiste douée mais sans profondeur, sa personnalité est à la fois passive et assez calculatrice, soucieuse de sa personne et sans un élan de générosité. A aucun moment, même lorsqu'elle a le sentiment dès le premier abord d'être unie dans une même destinée à Gerald Crich, elle ne sort de son « moi » et n'est emportée par un mouvement quelque peu profond. Cynique, elle méprise la société, riches et pauvres également : tout provoque son ironie.

Le sculpteur Loerke, qu'elle rencontre lorsqu'elle accompagne Gerald aux sports d'hiver, lui apparaît comme un gnôme plein de fascination, capable de pénétrer sa nature secrète : seul son travail d'artiste compte pour lui, il n'a pas d'illusions ni de besoins spirituels. Ce personnage, qui doit autant à Gertler que Gudrun à Katherine Mansfield [124], représente pour Lawrence l'abomination suprême de l'art moderne. On le dirait tiré du portrait du Juif que trace Weininger d'après Houston Chamberlain, assimilant comme le fait Lawrence le Juif et la Femme :

> La vraie conception de l'Etat est étrangère au Juif, parce que, comme la femme, il manque de personnalité ; son incompréhension de l'idée d'une vraie société est due à l'absence chez lui d'un moi libre et intelligible. Comme les femmes, les Juifs tendent à s'agglomérer les uns aux autres, mais ils ne s'associent pas comme des individus libres et indépendants respectant mutuellement leurs individualités respectives... Le Juif n'est pas vraiment antimoral. Mais il ne représente pas le type éthique le plus élevé. Il est plutôt non moral, ni très bon ni très mauvais, *sans rien en lui de l'ange ni du diable*... La grandeur est absente de la nature de la femme et de celle du Juif, la grandeur de la moralité, ou la grandeur du mal... Chez le Juif et la femme, le bien et le mal ne sont pas distincts l'un de l'autre. (Le Juif est) au pôle opposé à l'aristocrate, pour qui la préservation des limites entre les individus est l'idée directrice. Le

123. Cf. WL, 97, 171, 96, 40. Dans le *Prologue* condamné par Lawrence (*Phœnix II*), Birkin est toutefois présenté comme un poète.

124. Cf. supra pp. 341, 354 et ss.

> Juif est un communiste né ; (il est) moins que tout autre troublé par les théories mécanistes, matérialistes du monde ; il est volontiers trompé par le darwinisme et la ridicule notion que l'homme descend du singe. Il est à présent prêt à admettre que l'âme humaine est l'effet d'une évolution survenue au sein de l'espèce humaine [125].

Ces citations de Weininger coïncident sur de nombreux points avec l'idée que Birkin se fait du matérialisme, de la haine de l'idéal, qu'il attribue à Loerke. Celui-ci a souffert de la misère et enduré la faim ; il est voué à « la haine sociale », nageant comme un rat dans le fleuve de la corruption. Ici encore la mystique politique et sociale de Birkin rejoint explicitement la pensée de Houston Chamberlain, au point précis où son esthétique se définit par contradiction, par opposition à celle de Loerke. Celui-ci, comme Gudrun, la femme vouée à la destruction, non-régénérée, a de l'art une conception moderne : elle sculpte des personnages « dans leurs habits de tous les jours » ; Loerke a fait une frise de granit représentant une foire, avec des paysans et des artisans « dans une orgie de plaisir, ivres et absurdes dans leurs vêtements modernes, tournoyant ridiculement dans des carrousels, en balançoire, faisant le coup de feu dans des tirs forains, une frénésie de mouvement chaotique » [126]. Il veut amener l'art à l'usine, construire de belles fabriques, il voit la beauté dans les machines et les gestes du travail. « L'art doit interpréter l'industrie, comme il a jadis interprété la religion » [127]. Il pratique un art presque abstrait : le cheval sur lequel il a placé une statuette de jeune fille nue « fait partie... d'une œuvre d'art, d'une forme... il n'a aucun rapport avec quoi que ce soit en dehors de cette œuvre d'art... Il ne faut pas confondre le monde relatif de l'action avec le monde absolu de l'art » [128]. Les discussions de Gudrun et de Loerke sur l'art, où prédomine le goût des bois sculptés d'Afrique occidentale, des arts aztèques, de ceux de l'Amérique centrale, les montrent préoccupés de l'action « mécanique » de l'esprit sur les formes naturelles plus que de l'observation de la nature : « L'Art et la Vie étaient pour eux la Réalité et l'Irréel. » « La vie ne compte pas vraiment », dit Gudrun. « C'est notre art qui est central. Ce que l'on fait dans sa vie a *peu de rapport*, ne signifie pas grand'chose » [129].

La complicité de ces deux êtres, symboles aux yeux de Lawrence du processus de réduction, de destruction de l'âme et de la vie, d'absorption de la force vitale par l'intelligence destruc-

---

125. Weininger, *loc. cit.*, 307-308. On comparera cette dernière citation à une lettre de Lawrence, infra p. 609, note 136.

126. WL, 446-447. Cf. planche n° 12. Gertler, *Merry-Go-Round*. Y a-t-il ici aussi un souvenir des Chevaux de Bois de Verlaine ?

127. WL, 448.

128. WL, 453-454.

129. WL, 474.

trice, mène Gerald, que Gudrun a décidé de quitter pour suivre Loerke, à la tentative de meurtre et à la mort dans les neiges éternelles. Dans sa haine de l'intellectualité abstraite, de la présomption de l'esprit humain prétendant s'imposer à la nature, infléchir le cours des choses, Lawrence a su créer une progression magistrale vers la violence et la mort dans la neige éclatante. Cette mort n'est pas tragique : elle était annoncée, prévue, dès le premier portrait de Gerald. Rien dans les choix s'offrant à Gerald, étant donné son caractère et son histoire, ne pouvait l'éviter. Gerald meurt parce qu'il nie la vie et désire la mort, de même que, selon Birkin, il avait désiré la mort de son frère tué accidentellement avec une arme à feu. La fin du roman ne se hausse pas au niveau de la tragédie, malgré les conclusions que vient dégager Birkin : le mystère de l'univers, affirme-t-il, n'est pas un mystère humain. « L'homme n'est pas le critère », telle est sa réponse à la philosophie humaniste que Winifred Inger avait enseignée à Ursula [130]. Dieu n'a pas besoin des hommes ; il peut se passer d'eux comme de l'ichthyosaure et du mastodonte : « Le mystère créateur éternel pouvait se dispenser de l'homme, le remplacer par une créature plus belle » [131]. Gerald est mort « sans la foi qui nous soumet au mystère », en négateur, tandis que Birkin accepte et reconnaît le mystère. La nostalgie de l'amitié, forme possible de salut pour Gerald, sur laquelle se termine le roman, suggère que, malgré son acceptation de la disparition de la race humaine, il reste encore chez Birkin quelque vestige de cette tendance à vouloir sauver l'humanité dont Ursula constatait en lui la présence [132].

Messianique encore, comme l'avait voulu le Lawrence de 1913, *Women in Love* est le roman du messianisme du désespoir. Lawrence ne croit plus pouvoir sauver l'Angleterre d'elle-même, il veut la faire disparaître, ou du moins changer de nature [133]. Cette vision pessimiste de son pays ne changera plus, le divorce entre Lawrence et l'Angleterre est désormais accompli et, moralement, le romancier a laissé derrière lui l'Angleterre à jamais lorsqu'il montre Birkin et Ursula dans le bateau voguant vers Ostende.

Faiblesses et beautés de *Women in Love*

Women in Love est une création de la *Weltanschauung* de Lawrence : les événements sont inventés à partir d'éléments autobiographiques ou d'incidents de l'actualité. Les personnages sont composites, parfois dessinés d'après des modèles dont Lawrence emprunte les circonstances extérieures et invente le comportement

130. Rw. 322. Cf. supra p. 471, n. 76.
131. WL, 504-505.
132. WL, 133. Cf. supra note 25.
133. WL, 418.

ou le calque sur le sien propre ou celui de ses proches. Hermione Roddice a d'Ottoline les caractéristiques physiques, la démarche, le costume, mais doit beaucoup à Jessie Chambers qui reconnut en elle l'idée que Lawrence se faisait d'elle. Le roman vit de sa vie propre, possède sa structure de réalité, grâce aux descriptions des lieux, Shortlands, Breadalby, le Café Royal, l'appartement du bohème Halliday, les deux logements de Birkin à Nottingham et à Willey Water, l'hôtel dans les neiges au-dessus d'Innsbrück. Comme toujours Lawrence excelle à décrire les lieux de quelques traits précis, à faire vivre les humains dans leur réalité physique, comme Loerke, le petit homme « aux yeux de souris », « aux yeux de gnome », aux jambes minces, aux narines frémissantes [134].

Il sait surtout faire le portrait des animaux dans leur isolement, dans leur essence, le chat de Birkin et la chatte sauvage, le lapin de Winifred Crich, la jument arabe de Gerald que malmène son cavalier. Les descriptions physiques des hommes, des choses, des bêtes, sont presque toujours d'une parfaite sûreté de trait. Seule détonne la tendance à vouloir trop en tirer, à forcer le lecteur à le suivre dans une interprétation des personnages, comme dans le cas d'Hermione, somnambule et inconsciente, animée d'une haine sourde pour Birkin dans la scène où elle tente de l'assommer avec un presse-papiers : l'effort manifeste d'interprétation des gestes se traduit alors par des répétitions, une lourde insistance, un expressionisme caricatural. De même le portrait de la mère de Gerald, louve indomptée, qui hante la demeure familiale de Shortlands, dans un « rapport d'interdestruction » avec son mari, est à la fois forcé et inexpliqué, cherche à trop suggérer sans faire comprendre. Le roman est marqué par l'absence de personnages normaux et ordinaires qui ne soient pas condamnés comme médiocres et voués à l'enfer ou aux limbes des êtres incréés. Deux élus, et une longue théorie de damnés, voilà à quoi se ramène la liste des personnages.

Mais, dans ce cadre, et sous ces réserves, quelle vigueur dans les tableaux, quelle puissance d'évocation ! Entre des passages enflés, démesurément ampoulés par la recherche des effets interprétatifs, que de morceaux d'un style direct, net, précis, qui sera le style des meilleures nouvelles du Lawrence d'après la guerre. Innombrables sont les scènes prises sur le vif, chaque détail, chaque réplique portant, comme celle où Birkin vient demander à Will Brangwen la main d'Ursula, et où éclate comiquement l'incompréhension totale entre ces deux hommes ; ou celle où Gerald pendant l'agonie de son père, pénètre furtivement dans la maison des Brangwen et dans la chambre de Gudrun, et le tableau de son départ furtif avant l'aube. Le don du narrateur, l'aptitude à évoquer par de menus détails, la réalité d'un épisode, sont ceux

134. Cf. WL, 429, 445, etc.

du Lawrence nouvelliste, conteur sans égal, évocateur d'images d'une frappante vérité.

L'univers de *Women in Love* est un univers construit de pièces et de morceaux dans un effort de synthèse qui n'a que partiellement réussi, parce que les idées directrices n'en sont pas fondues en un tout homogène, et que les oppositions et les contrastes n'en sont pas nets ni définitifs. Lawrence sait ce qu'il ne veut pas, mais il ne sait pas par quoi il va le remplacer. Birkin le démon, le surhomme, l'annonciateur des temps nouveaux, s'oppose en partie à Gerald le négateur, mais l'ami possible, celui que Birkin aurait pu sauver si Gerald l'avait voulu. Il s'oppose aussi à Loerke, l'artiste qui veut imposer ses conceptions théoriques à la nature, le gnome, le négateur. Gerald est tout volonté, Loerke tout intelligence analytique et destructrice. Birkin cherche une double libération : celle de l'homme vis-à-vis des servitudes traditionnelles de la sexualité, exprimées par l'idée de l'amour courtois, de l'homme serviteur de la femme [135] ; celle de l'humanité vis-à-vis des tabous sexuels [136].

Mais cette double libération ne s'exprime ni clairement ni simplement ; le déroulement de l'action du roman, du contraste entre les deux couples, est trop lent, trop confus, tributaire à l'excès de détails arrachés à la vie de tous les jours : en effet, le roman a les défauts de ses qualités ; l'idée de base ne se dégage pas, parce que les personnages sont trop copiés sur la vie réelle, pas assez sortis de l'ordinaire pour illustrer les idées du romancier. Ils évoluent sur deux plans qui n'ont pas été entièrement reliés l'un à l'autre, celui du symbolisme abstrait, de l'interprétation des caractères et des actes à la lumière d'une idée, d'un système au moins ébauché, et celui du réalisme descriptif. Les passages les plus faibles, les moins convaincants, sont ceux où l'auteur intervient lourdement, se répétant et insistant, afin d'interpréter et de commenter ses personnages, laissant voir les charnières entre le réel et la théorie, entre le monde de l'observation et celui des idées et des thèmes symboliques qui sont censés expliquer, éclairer les actes visibles des personnages.

Les morceaux les plus significatifs du roman, ceux qui témoignent le plus hautement du talent de Lawrence, sont ceux où il décrit choses, gens et bêtes, sans forcer la note interprétative, sans intrusion d'une doctrine d'ailleurs encore confuse ou partiellement inavouée. On pourrait citer de nombreux passages, parmi lesquels l'un des plus réussis est le chapitre *A Chair*, notamment la description du jeune couple ouvrier auquel Birkin et Ursula donnent le petit fauteuil qu'ils viennent d'acheter. Les idées générales sur l'homme et la femme sont là, mais sous la surface,

---

135. WL, 263. Cf. supra p. 503.
136. WL, 286, 435.

transparaissant à peine, et le couple est décrit comme le seraient deux jeunes animaux, chaque détail physique précis donnant lieu à une interprétation tout juste esquissée par des mots suggérant un comportement, une activité animale à la limite de l'humain. C'est déjà le Lawrence de *Birds, Beasts and Flowers* et des meilleures nouvelles, celui que faisait prévoir l'esthétique de *The Crown*. Si le roman, en tant que second volume de *The Sisters*, ne répond pas à l'ambition de 1913, il annonce un style nouveau, et une longue série de nouvelles de la meilleure facture.

CHAPITRE VIII

THEMES DE L'EVASION ET DU RETOUR. LE HEROS VIRIL

Scènes de l'Angleterre en guerre :

England, My England, *version de 1915 ;* The Thimble ; The Blind Man : *blessures de guerre, sursauts du subconscient.* Wintry Peacock ; Monkey Nuts ; Tickets Please *ou les Bacchantes du Nord.*

Thèmes de l'évasion et du retour :

Affirmation de l'autorité virile. Samson and Delilah ; The Fox, *première version (1918-1919)* ; You Touched Me.

Bref retour aux Midlands :

Adolf, Rex, Fanny and Annie, The Horse Dealer's Daughter ; Touch and Go.

Aaron's Rod : *de l'évasion virile à l'amitié entre hommes.*

Peu nombreux sont, pendant ces années de guerre, les contes et nouvelles, en comparaison de la période précédente. Si l'on connaît assez mal la chronologie des œuvres de ce temps, il est clair que *The Rainbow,* l'étude sur Hardy, *The Crown, Women in Love,* le manuscrit détruit de *Goats and Compasses,* la mise au point des volumes de poèmes et de *Twilight in Italy,* occupent largement les années 1914 à 1917 inclus. Puis c'est l'étude de la littérature américaine, les travaux utilitaires comme *Movements in European History,* les articles *Reality of Peace.* Cependant, l'année 1918 est marquée par une relative abondance de nouvelles, dont beaucoup sont destinées à faire bouillir la marmite ; avec d'autres datant de 1915, comme *The Thimble* et *England, my England,* elles seront pour la plupart reprises et remaniées à Taormina en 1921 et elles composeront l'essentiel des deux recueils *England, my England* (1922) et *The Ladybird* (1923). Une pièce de théâtre, *Touch and Go,* sorte de suite de *Women in*

Love, est aussi de cette période où l'imagination de Lawrence donne des signes d'essouflement. S'il est difficile, dans les œuvres reprises à Taormina, de déterminer la part exacte des années de guerre et celle d'un climat plus heureux, on peut cependant déceler, notamment dans les nouvelles du pays natal, pour la plupart écrites ou conçues à Middleton dans le voisinage immédiat de sa famille, les effets d'un retour aux sources qui ne durera pas mais qui marque une coupure entre le Lawrence des grands romans des années 1915-1916 et celui de l'après-guerre. Ces nouvelles, comme *Touch and Go,* sont contemporaines des premières ébauches de ce qui deviendra *Aaron's Rod,* roman de l'évasion sans retour, qui prend sa source, lui aussi, dans la vallée de l'Erewash pour couler ses méandres par les milieux littéraires du Londres de 1917-1918 et la colonie anglaise de Florence.

Nouvelles de la guerre et de ses effets sur les corps et les consciences, nouvelles de l'évasion et du retour, scènes et personnages des Midlands natales, cette production mineure est cependant, dans la plupart des cas, intéressante en elle-même, et témoigne du talent le plus sûr, d'une maîtrise parfaite de l'art du conteur. Les faiblesses sont dans l'indécision quant à l'intention majeure de certaines œuvres encore à l'état d'ébauche : mais tout ce qui est description et action de personnages simples, observés dans leur animalité physique, dans les manifestations premières, palpables de leur essence vitale, est du meilleur Lawrence, même avant les ultimes retouches de Taormina. Après la vision infernale et pessimiste de *Women in Love,* ces nouvelles de l'Angleterre en guerre montrent un Lawrence capable de compassion, de sympathie humaine, et rétablissent partiellement un équilibre entre écrivain et société, rompu par la sauvage malédiction d'un Birkin. Il est peut-être significatif que cet adoucissement, cette compassion coïncident à peu de chose près avec le séjour à Middleton, c'est-à-dire avec des contacts plus étroits de Lawrence avec ses sœurs, ses neveux, les Hopkin et d'autres amis de sa jeunesse, comme aussi avec le moment où l'influence de Frieda est à son nadir, où il se croit prêt à la quitter à jamais. A certains égards le retour au pays natal, l'abandon d'une attitude doctrinaire et violemment anti-anglaise, répond à une évolution dont nous avons noté certains indices après 1916, et qui s'exprime avec humilité dans une lettre du 15 novembre 1916 à Cynthia Asquith au sujet de la guerre : « Croyez-moi, je suis infiniment blessé de me trouver ainsi arraché du corps de l'humanité... Je ne saurais dicter ce que la guerre est ou doit être pour tout autre que moi. Aussi je regrette mes généralisations, qui doivent être fausses aux yeux d'un autre, et presque insultantes »[1].

1. L., 379.

Scènes de l'Angleterre en guerre : England my England

Il convient de faire mention ici d'une esquisse datant d'avant la guerre, *The Mortal Coil*, parue en 1917 dans *The Seven Arts ;* elle n'a été reprise dans aucun autre recueil. C'est une simple anecdote, au sujet d'un jeune officier allemand et de sa maîtresse, asphyxiée par les émanations d'un poêle à charbon. Lawrence la présente en 1916 à Pinker comme « une de ses créations *les plus pures* »[2] ; peut-être veut-il dire par là, les moins susceptibles d'offenser ses lecteurs. Elle appartient au cycle allemand du *Prussian Officer* et de *The Thorn in the Flesh*, et n'a guère d'intérêt que par le portrait d'un sous-lieutenant qui préfigure Skrebensky, lequel, d'après Frieda, ressemblait à l'un de ses cousins. Si Lawrence, comme il le dit, a récrit en partie cette ébauche en 1916, il n'y paraît guère.

Les nouvelles de l'Angleterre en guerre se divisent en deux groupes : d'une part, celles qui furent écrites avant la fin de 1916, où se manifestent plus ou moins ouvertement l'hostilité de Lawrence soit envers l'idée même de la guerre contre l'Allemagne, soit contre la guerre quelle qu'elle soit ; et celles de 1917-1918, où il se borne à décrire le pays et les gens, à noter les modifications apportées par la guerre à la société contemporaine. De la recherche d'une expression symbolique de son opposition, on passe à une réalisme presque total, à une technique descriptive pure. *England, my England* et *The Thimble* sont de la première manière ; *The Blind Man* se situe un peu en dehors, ou entre les deux styles ; *Wintry Peacock, Monkey Nuts, Tickets Please*, et par certains aspects *The Fox* et *You Touched Me*, composent le deuxième groupe.

Deux nouvelles très différentes l'une de l'autre ont paru sous le titre d'*England, my England :* l'une dans *English Review* d'octobre 1915, l'autre en tête du recueil de 1922 auquel elle a donné son titre. Si toutes deux ont un même cadre, celui de la famille Meynell à Greatham, ces deux versions témoignent cependant de l'évolution de l'art de Lawrence entre 1915 et 1921. Nous ne traiterons ici que du texte de 1915, sauf pour souligner certaines des modifications importantes introduites en 1921.

Ce texte est moitié moins long que celui écrit à Taormina en décembre 1921[3]. Des incidents tout d'abord esquissés à grands traits, ont ensuite été développés, amplifiés, mis en action ou en dialogue dans le style dépouillé, purifié, des nouvelles de l'après-guerre si différent de celui de 1915. Et, chose remarquable, l'attitude de Lawrence envers la guerre est devenue bien plus nette, bien plus caractéristique de son propre personnage, dans le texte de 1921 que dans la première version.

2. CL., 480.
3. *Cf.* CL., 680, 689. « The story is entirely re-written. »

Celle-ci commence par un « retour en arrière » du héros blessé par l'explosion d'un obus allemand : « Le rêve était encore plus fort que la réalité. Dans le rêve il était chez lui par une chaude après-midi d'été... » [4]. Onze pages plus loin, Evelyn Daughtry, (qui en 1921 deviendra « Egbert »), après avoir revu sa vie en songe, se rend compte qu'il est sur le front, et blessé. Lawrence abandonnera cette technique du « retour en arrière » dans son texte définitif, en faveur d'un récit chronologique d'ailleurs très supérieur.

Evelyn Daughtry est marié à Winifred, fille d'un homme d'affaires d'origine quaker (en 1921 Lawrence fera de Godfrey Marshall, le père, un catholique, renforçant ainsi, et par d'autres traits, la ressemblance entre les Marshall et les Meynell, entre Crockham et Greatham). Jeune bourgeois aux revenus modestes de cent cinquante livres par an, il se refuse à travailler pour augmenter cette rente et faire face aux responsabilités que lui confèrent ses trois enfants : aussi, telle Gertrude Morel, Winifred en vient-elle à « le rejeter » parce qu'il ne représente rien ; il jardine, heureux dans l'abondance de la végétation sous le soleil, résistant aux efforts de sa femme pour le pousser hors du nid qu'il s'est fait, satisfait d'une vie purement physique. Lawrence décrit le conflit latent entre mari et femme, leur opposition et leur passion, en termes qui rappellent ses querelles avec Frieda, et les amours de Tom Brangwen et de Lydia [5]. Leur fille aînée se blesse au genou sur un vieux fer qui traîne dans le jardin ; en 1921, cet accident sera nettement imputé à la négligence d'Egbert. Par contre, en 1915, une telle responsabilité n'est même pas suggérée. L'accident, la blessure infectée, l'enfant estropiée, tout cela vient aggraver le conflit des deux jeunes époux. Winifred se consacre exclusivement à l'enfant, néglige son mari ; toujours telle Gertrude Morel, elle va se cantonner « avec une rigueur éthique », dans les soins prodigués à ses enfants, et « discipliner sa chair » [6].

Survient la guerre, qu'Evelyn accepte avec indifférence, mais qui « absorbe la tension de sa propre vie », qui le rend conscient « d'une activité destructrice positive », de l'état « corrosif » où il se trouve du fait de la tragédie familiale et de son combat avec Winifred [7]. Il s'engage dans l'armée, encouragé par sa femme et son beau-père, puisque, comme le dit Winifred, « il n'y a rien pour vous retenir à la maison ».

Soldat, Evelyn Daughtry est devenu « quelque chose » aux yeux de sa femme. Mais il se « méprise » en tant que soldat,

4. *Eng. Rev.*, October 1915, 238.
5. Ib. 241. Cf. RW, 85 et supra p. 456.
6. Ib. 243.
7. Ib. 243.

et « déteste » sa femme « parce qu'elle l'aime maintenant qu'il est soldat ». Il ne se laisse pas tromper par la propagande de guerre, par les propos sentimentaux de ceux qui croient justifier moralement leur combat :

> Elle essayait de lui dire qu'il était un des sauveurs de l'humanité. Il écoutait : tout cela était très agréable à son amour-propre. Mais il savait que ce n'était que du boniment. Son but était de tuer et de détruire ; il ne voulait même pas être l'ange du salut. D'autres pouvaient éprouver ce sentiment-là. Pas lui, et voilà tout. Il pouvait seulement penser qu'au mieux il s'agissait de tuer ou d'être tué. Sauveur de l'humanité ? Un Allemand était tout autant l'humanité qu'un Anglais. Qu'est-ce que cela faisait ? Nous sommes tous prêts à tuer, pourquoi prétendre autre chose [8] ?

Le rêve du soldat blessé se poursuit : c'est alors le récit de la bataille d'artillerie, assez peu convaincant, le manque d'expérience directe chez Lawrence rendant confus et théoriques les mouvements des soldats servant les canons. Puis c'est l'éveil sur le champ de bataille, la prise de conscience des blessures, du sang répandu, de la jambe emportée, du paysage déchiré. Et, dans un dénouement d'une violence délibérément forcée, des Allemands s'approchent, explorent le champ de bataille ; couché à terre, le blessé, prenant son revolver, tue deux Allemands avant qu'un troisième ne l'achève et ne le défigure à coups de couteau dans une scène de boucherie que Lawrence a voulu hallucinante et folle. Faut-il voir dans ce dénouement un compromis conscient avec les exigences de la propagande de guerre, ou une manifestation de ce goût horrifié de la violence qui s'était exprimé dans *The Prussian Officer* ? S'il est difficile de se prononcer, l'horreur des dernières lignes correspond en tout cas au ton de certaines lettres où Lawrence disait vouloir masacrer, un, deux millions d'Allemands.

L'évocation du milieu des Meynell dans cette version originale de la nouvelle est somme toute assez discrète ; les personnages dans leur psychologie profonde doivent autant à Lawrence, à Frieda, à la famille de Lawrence, qu'au ménage de Percy et de Madeline Lucas, modèles d'Evelyn et de Winifred. Lawrence a pris quelques précautions pour démarquer ses modèles ; il s'est livré à son jeu habituel, consistant à prendre les circonstances extérieures de leur vie, et à leur attribuer des sentiments qu'il puise en lui-même ou dans son expérience immédiate. En fait, la ressemblance avec les Meynell est bien plus marquée dans la version de Taormina, infiniment meilleure par la vigueur des descriptions de la nature, par la netteté des dialogues, la puissance révélatrice des moindres incidents ; le texte de 1915 est une

8. Ib. 245.

ébauche, caractéristique du Lawrence du *Rainbow,* ferme et sûre dans la plupart de ses intentions, mais sans cette dureté et cette pureté définitive des traits qui caractérisent le texte de Taormina. Sans aussi cette évocation déformante mais vivante du paysage du sud de l'Angleterre, ces allusions à « l'esprit du lieu » et à la psychanalyse, typiques du Lawrence de 1921. La vision de 1915 est encore celle du réalisme post-romantique ; celle de 1921 est d'un expressionnisme plus poussé, elle arrache aux traits du paysage et des personnages, une intensité d'évocation de forces occultes, que n'avait pas atteinte le romancier de 1915. Là où dans le premier paragraphe de la version originale, le héros n'est même pas décrit, et la nature est celle d'une campagne anglaise ordinaire, le texte de 1921 fait d'Egbert un sosie de Gerald Crich, avec ses yeux bleus de Viking, et sur le paysage du Hampshire peuplé de serpents symboliques « s'attarde l'esprit du lieu, primitif, comme au temps lointain où vinrent les Saxons »[9]. Selon une progression typique, d'une version à l'autre, on passe de l'incident assez simplement rapporté, à un effort triomphal visant à surcharger les scènes et les personnages de signification profonde et cachée. L'isolement moral d'Egbert le plonge dans « l'antique esprit sauvage de l'endroit », dans le désir des anciens dieux et le mystère des sacrifices humains, « toutes les sensations perdues, intenses, des peuples primitifs de ce lieu, dont les passions bouillonnaient encore dans l'air, depuis ces longues époques d'avant la venue des Romains ». [10]. Si l'Evelyn de 1915 doit beaucoup au Lawrence de Greatham et à ses sombres querelles avec Frieda, l'Egbert de Taormina doit encore plus au jardinier de Cornouailles, peut-être à l'atmosphère de la Sicile, certainement à l'attrait prolongé de l'occulte pendant les années intermédiaires.

En 1921, l'attitude de Lawrence devant l'armée et la guerre est devenue beaucoup plus explicite; en 1915, aucune vue d'ensemble ne vient rattacher le drame d'Evelyn à la guerre : l'insulte à la politique nationale et à l'armée est sous-entendue, n'est jamais clairement formulée. En 1921, au contraire, le conflit armé est présenté comme celui de « l'agression militaire » allemande contre « les conquêtes de la paix, c'est-à-dire l'industrialisme » : Egbert a le choix entre « le militarisme allemand et l'industrialisme britannique ». L'armée anglaise, imbue de « l'esprit populacier d'une armée démocratique », se compose d'une « mesquine canaille de sous officiers et même d'officiers »[11].

La différence entre les deux textes, la maîtrise absolue du style et des descriptions, la sobriété relative de la langue, témoignent dans le second texte à quel point l'art de Lawrence s'est

9. CSSt, II, 303.
10. Ib. 323.
11. Ib. 327.

affirmé, dès après la guerre, par rapport à ce qu'il était en 1915 ; comme si les leçons combinées de Hardy, des Américains, et la lente décantation des années 1917 à 1919, avaient soudain porté leurs fruits après le retour à un climat meilleur et à une paix relative. Il y a plus que la différence entre un premier brouillon et une ultime rédaction ; l'homme qui a écrit la seconde version n'est plus celui de Greatham en 1915, c'est un nouvelliste en possession d'une vision mythique mais précise de l'univers, et de cette psychologie des motivations occultes de ses personnages, qui va rester pareille à elle-même dans l'œuvre de la maturité.

The Thimble

The Thimble, inspiré par une blessure de guerre d'Herbert Asquith, est moins réussi, et sera profondément, pour ne pas dire totalement, refondu à Taormina en décembre 1921 sous le titre de *The Ladybird* (1923). Lady Cynthia Asquith a servi de modèle à l'héroïne, anonyme *lady* possédant château en Ecosse et appartement à Mayfair. Elle est peinte avec une sympathie évidente, dans l'atmosphère aristocratique de son chez soi, avec ses manières assurées, son inaltérable sens de ses responsabilités ; Lawrence insiste à plusieurs reprises sur ses yeux tantôt bleus et candides, tantôt verts, profonds, cruels comme la mer, tantôt gris et pathétiques. Elle a été malade, en Ecosse, au moment précis où son mari a été défiguré par une blessure de guerre. Elle attend ce mari pour une première rencontre après leur double convalescence, se demandant avec une agitation contenue quel homme sera cet inconnu qui lui revient physiquement transformé par la guerre. Dans sa nervosité, elle enfonce les doigts entre le siège et le dossier d'un canapé acheté à la vente aux enchères d'une comtesse ; elle y trouve un dé à coudre en or, décoré de saphirs, de diamants, et d'une couronne de comte.

Son mari est annoncé, la trouve le dé au doigt. La bouche fracassée par sa blessure de guerre, il articule difficilement. Leur dialogue embarrassé tourne autour de cet objet symbolique, n'aboutit que lentement aux confidences essentielles, à l'idée de la mort et de la résurrection : à ce moment, le mari prend le dé et le jette dans la rue, où il se perd. Ce dé, écrira Lawrence à Lady Cynthia, c'est l'Empire, qu'il est prêt à céder à l'Allemagne pour que finisse la guerre. « Le fait de la résurrection, dans cette vie, est tout pour moi en ce moment... Qu'est-ce que l'Empire tout entier, et le royaume, sinon le dé de ma nouvelle ? » [12]. L'embarras, la nervosité de ses personnages, sont dit-il, destinés à montrer comment, tant que durera la guerre, aucun amour ne pourra se manifester librement.

12. CL., 372-373. L'anecdote de l'objet trouvé dans un canapé acheté d'occasion est reprise par Lawrence de sa nouvelle de 1912 *The Shades of Spring.*

Cette nouvelle fut publiée en mars 1917 par une petite revue américaine, *The Seven Arts,* qui devait peu après disparaître. Ce n'est qu'une première ébauche, dépourvue de cette hardiesse de la pensée et de la conception des personnages, qui caractérisera *The Ladybird ;* on n'y trouve aucune trace de l'ésotérisme mystique de la version définitive ; le texte de 1915 témoigne plutôt d'un appauvrissement de l'inspiration, d'une indigence de l'imagination. Hepburn, le mari, tel qu'il est décrit dès la première page, avocat sans cause et sans fortune, est une seconde incarnation d'Evelyn Daughtry (*England, my England*), mais sans la communion avec la nature ni la passion du jardinage. Lawrence a-t-il hésité à donner des Asquith, en 1915, un portrait complet et véridique, à peindre leur milieu et leurs actes, comme il le fera sans réticence dans *The Ladybird ?* Cela est possible, et cette première esquisse de ce qui deviendra un petit roman à la fois réaliste et mystico-ésotérique, reste très au-dessous du niveau de ses meilleures nouvelles. Le dialogue en est raide, banal, l'attitude de Lawrence envers la guerre gauchement suggérée, par exemple par l'attribution de la blessure de Hepburn à l'éclatement d'un obus *anglais.* Le symbolisme du dé n'est pas clairement évoqué dans le récit. *The Thimble* ne présente d'intérêt que par contraste avec *The Ladybird :* c'est à peine une étude pour un portrait, une esquisse qui ne parvient guère à communiquer le message de l'auteur.

The Blind Man

The Blind Man est très proche de *The Thimble* par un de ses aspects, l'évocation des blessures de guerre. Isabel Pervin est un portrait de Catherine Carswell, et la maison de maître d'une grande ferme qu'elle habite avec son mari, aveugle de guerre au visage défiguré par ses blessures, est le presbytère de Lydbrook dans la Forêt de Dean où Lawrence a séjourné avec les Carswell en 1918 [13]. Les lieux et les choses sont des copies fidèles, détaillées et précises, comme Lawrence savait les faire, c'est-à-dire fortement évocatrices d'une atmoshère grâce au choix plutôt qu'à l'accumulation des détails significatifs.

Maurice, l'aveugle, s'occupe de la ferme, des animaux ; voué par sa cécité à une vie lourde, subconsciente, physique, il se meut dans la maison et dans les dépendances, « porté par le flot d'une sorte de prescience sanguine », possédant les choses « dans un pur contact », s'efforçant de ne pas se souvenir, rejetant les interventions de la « conscience visuelle » : « la nouvelle voie de la conscience se substituait (à l'autre) en lui » [14]. Cet état de

13. Carswell, SP, 105-106.
14. CSSt, II, 355.

conscience « culmine dans sa passion consumante pour sa femme ». Mais il a des moments d'exaspération, de colère, d'insécurité, de « chaos intime » où il voudrait subjuguer tout l'univers.

Isabel a un cousin écossais, Bertie Reid, avocat, homme de lettres, intellectuel vif et sentimental, « à genoux devant les femmes qu'il adorait mais ne voulait pas épouser », l'opposé de Maurice, qui « lui rend l'ironie écossaise sous forme de ressentiment anglais », parfois de haine stupide. Après une longue interruption de leurs relations, Bertie s'invite chez les Pervin, un jour de novembre. De sa chambre, Maurice l'entend s'entretenir avec Isabel des conséquences de son infirmité. Il se sent sourdement diminué. Au repas du soir, les gestes de l'aveugle sont minutieusement décrit, ainsi que leur effet sur les deux voyants. Lorsque Bertie lui passe un vase contenant des violettes, « la main de Maurice se referme sur les doigts blancs effilés de l'avocat. Bertie retire soigneusement sa main [15] ». De même, Gerald Crich se dégage de l'étreinte fortuite de Birkin. Le portrait de Bertie se développe alors : il n'a pas de maîtresse, il est « incapable de jamais entrer en contact étroit avec qui que ce soit », il« ne peut pas s'approcher physiquement des femmes ». « Au centre de lui-même il avait peur, une peur impuissante et brutale » [16].

A la fin de la soirée, Maurice s'absente, prétextant d'avoir à parler à l'intendant de la ferme ; comme il tarde à rentrer, Bertie sort à sa recherche ; il le trouve dans une grange obscure, où après une brève conversation au sujet de ses blessures, Maurice veut savoir s'il est gravement défiguré ; soudain, il demande à Bertie la permission de le toucher, parce qu'il ne le connaît pas vraiment. Dans la nuit, l'avocat, qui n'ose refuser, se laisse palper le visage, les épaules, les bras, la main, se plie à la demande de l'aveugle qui exige qu'il palpe à son tour ses yeux et sa cicatrice. Tout à coup Maurice lui prend la main et s'écrie :

> « Oh ! mon Dieu, nous nous connaîtrons maintenant, n'est-ce pas ? Nous nous connaîtrons ! »
>
> Bertie ne pouvait répondre. Il regardait devant lui, muet et terrorisé, accablé par sa propre faiblesse... Il avait une peur déraisonnable que l'autre ne le détruise soudain. Alors que Maurice était en fait plein d'amour chaleureux et poignant, de la passion même de l'amitié. Peut-être était-ce précisément cette passion de l'amitié devant laquelle Bertie reculait le plus.
>
> « Nous sommes bien ensemble maintenant, n'est-ce pas ? dit Maurice. Tout va bien maintenant pour nous deux, et c'est pour la vie. » « Oui », dit Bertie, cherchant n'importe quel moyen de s'esquiver.

Maurice rentre annoncer à Isabel la nouvelle : « Nous sommes amis ». Et comme le ferait Ursula, celle-ci s'écrie : « Tu

15. Ib. 358.
16. Ib. 359.

seras plus heureux dorénavant, chéri » [17]. Mais Bertie, tel « un mollusque dont la coquille est brisée », ne songe qu'à fuir, à échapper à cette intimité soudain imposée à « sa réserve insensée ».

Ainsi se mêlent le thème des blessures de guerre, de leurs effets sur les relations du couple et sur la conscience de l'homme défiguré ; celui de l'amitié offerte avec des manifestations physiques par Birkin à Gerald, par Lawrence à Murry ; celui de l'homme sans contact avec autrui, frigide, isolé, terrifié au contact de toute chaleur humaine, à qui Lawrence n'a pas accidentellement donné le prénom de Bertie (Russell), mais qui rappelle aussi ce qu'il pensait en 1915 d'E. M. Forster ; le thème enfin de la « conscience sanguine », du contact épais et lourd avec les choses mêmes, plus profond, plus intime que le contact visuel et abstrait. Cette nouvelle est une synthèse de tout Lawrence depuis *The White Peacock*. Elle ne s'impose pas au lecteur par une signification claire et autonome, mais elle évoque puissamment tout l'univers affectif de son auteur, le contraste qui lui est cher entre les hommes de la nature et ceux de la vie mentale abstraite, séparée du corps. Dialogue et descriptions s'associent et se fondent en un tout homogène, créant, grâce à de petits détails, dont aucun ne lasse ou n'irrite, une atmosphère hautement caractéristique de vie en profondeur. Dans le climat un peu apaisé de 1918, Lawrence ne parle déjà plus de la guerre qu'au passé, il a cessé toute propagande, et sait dégager le tragique des événements sur le plan des vies humaines, sans y mêler d'opinions politiques ou de polémique. Aucune doctrine ésotérique, aucun essai de généralisation théorique ne vient non plus dérouter le lecteur, le lancer sur de fausses pistes. Récit et dialogue décrivent, montrent les choses et les gens, tels que les voit l'artiste, sans interférence d'une pensée plus ou moins communicable, mais qui reste cependant présente, sous-jacente au récit.

Wintry Peacock, Monkey Nuts, sont des croquis d'après nature, l'un des Midlands, l'autre du Berkshire pendant la guerre, sans ambition philosophique, sans recherche autre que celle de la peinture exacte des gens et des choses; paysages campagnards du Derbyshire, dialogue paysan, contraste entre l'anglais pur d'une bru et le dialecte local de ses beaux-parents, dans un cas ; dans l'autre, portraits d'une *land-girl* et de deux jeunes soldats, tableau de la poursuite amoureuse du soldat récalcitrant par la *land-girl,* le tout au milieu de scènes de déchargement de charrettes de foin destiné aux armées. Sans prétentions, ces anecdotes prises sur le vif sont du meilleur Lawrence, les suggestions sur la vie amoureuse des Anglais étant du domaine de la pure observation, sans l'ombre d'une généralisation ou d'une interprétation excessive ou abusive.

17. Ib. 363-365.

Tickets Please n'évoque la guerre que par l'atmosphère sociale des Midlands : au temps où les hommes valides sont mobilisés, les wattmen des trams d'une petite ville industrielle anonyme sont ou bien des réformés, estropiés ou bossus, ou bien des jeunes gens chétifs et timides. Les receveuses, par contre, sont des luronnes sans peur, prêtes à se défendre contre toute attaque, mais vulnérables au charme masculin. L'inspecteur John Thomas Raynor [18] flirte tour à tour avec toutes les receveuses, jusqu'au jour où Annie, qui lui avait longtemps résisté, mais a fini par succombler, organise entre lui et toutes ses collègues une rencontre nocturne au dépôt ; chacune de ses victimes le bat sauvagement jusqu'à ce qu'il choisisse celle qu'il va épouser. Il choisit Annie, qui le refuse. Si, dans la version originale [19], ce refus est définitif, par contre dans la version du recueil *England, my England*, il manque de conviction, comme si la violence qu'elle a déchaînée liait Annie à l'homme qu'elle a humilié. Ici encore Lawrence oublie ses théories, ses lectures, sa philosophie, ses problèmes personnels, et décrit, avec l'humour d'un réalisme objectif tout proche de celui d'un Arnold Bennett, les trams et leurs folles courses nocturnes, la sortie d'Annie avec l'inspecteur sur les chevaux de bois et les montagnes russes ; c'est toute la vie populaire des Midlands qui se révèle à nos yeux. Ses Bacchantes en furie sont de simples receveuses de trams du Derbyshire et du Nottinghamshire, et la greffe du thème antique tout à fait dans la ligne de ses préoccupations de 1918, sur le plant vigoureux du pays minier, est réalisée avec une aisance et une sûreté magistrales, au point que le lecteur, saisi par le récit, ne songe guère qu'il s'agit d'une greffe étrange.

Ces scènes de l'Angleterre en guerre se divisent donc en deux groupes : celles où se manifeste l'hostilité à la politique de guerre, c'est-à-dire les nouvelles de 1915 ; celles où le fait de la guerre est accepté, où ses effets sur les sentiments ou la vie quotidienne des Anglais sont notés, étudiés, décrits avec sympathie ou humour ; il s'agit alors surtout des nouvelles de 1918, dans lesquelles l'artiste reprend ses droits, et l'emporte sur le réformateur, le prédicateur et le « philosophe ».

Thèmes d'évasion et de retour : affirmation de l'autorité virile

La même tendance à l'observation objective, réaliste mais teintée d'humour, assez proche du talent d'un Barrie, se manifeste dans plusieurs nouvelles où domine cependant une idée qui préoccupe Lawrence depuis longtemps et qui joue un rôle crois-

18. John Joseph dans *The Strand Magazine*, sans doute par respect pour le public.
19. *Strand Magazine*, April 1959, vol. 57, pp. 287-293.

sant dans sa pensée à partir de 1917, celle de l'évasion, et plus spécialement de la fuite vers le Nouveau Monde.

Au moment où il entreprend ses études sur la littérature américaine, le problème de la psychologie de l'émigration s'impose à son attention. Il l'a toujours intéressé, en un sens, et l'on rencontre dans son œuvre de jeunesse le thème du fils inadapté qui fuit la maison maternelle pour s'engager dans la marine ou l'armée : Arthur dans *Sons and Lovers*, Alfred Durant dans *Daughters of the Vicar*, première ébauche du jeune Tom Brangwen du *Rainbow*. Si Tom Brangwen se « dépayse » en épousant une Polonaise, Geoffrey, dans *Love Among the Haystacks*, émigre au Canada avec la femme qu'il ne peut épouser légalement. Ce thème de l'évasion est constant, sinon obsédant, dans l'œuvre de 1912 à 1915. Il va se développer en 1917 dans les premiers chapitres d'*Aaron's Rod*, avec la fuite d'Aaron quittant femme et enfants pour suivre sa destinée errante et l'amitié de Lilly.

Trois nouvelles du temps de guerre témoignent de sa persistance : *Samson and Delilah*, histoire cornouaillaise située dans un *pub* de la péninsule, *The Tinner's Rest*, oppose un mystérieux voyageur venu d'Amérique et la patronne Mrs Nankervis. Le mineur revenu au pays natal affirme ses droits, est ligoté et éjecté du café par des soldats avec l'aide de la patronne et de sa fille, pour revenir calmement chez lui par la porte de la cuisine, et s'y réconcilier aussitôt avec la femme qu'il admire pour la façon dont elle l'a fait jeter dehors. Conversation de café de campagne, luttes, réconciliations, ce sont autant de petites scènes traitées avec une sobre économie de moyens puisés dans la vie quotidienne.

Mais le thème profond, tout exprimé en action, sans un mot de commentaire, est celui du départ de Nankervis, laissant sa femme et son bébé pour aller vivre en Amérique, celui aussi du retour et de la réconciliation, qui rappelle les effusions du couple Lawrence après les batailles et les scènes, mais où s'affirme l'autorité du mâle, son droit naturel à dominer la femme qu'il a abandonnée [20]. L'actualité cornouaillaise de 1916 ou 1917 se fond ici avec l'un des thèmes favoris du romancier. Nankervis incarne l'homme indépendant, silencieux, le mâle autoritaire que Lawrence voudrait être.

---

20. Un court passage, supprimé dans le texte définitif, accentue encore cette ressemblance : « He went behind her chair and put his hands over her shoulders on to her full soft breasts. She shrank as if struck.

« But I don't think no harm of you for it », came his balanced, soft, absent voice, as his strong fingers seemed to move her very heart. « You're a darn sight too fine a woman for me to bear you any grudge, you are that ! ».

He put his hand under her soft, full chin and lifted her face. Almost a groan of helpless, desirous resentment came from her lips as he kissed her ». *English Review*, March 1917, 224. Ce passage s'insère, CSSt, 425, après les mots « slightly cowed ».

Le premier état de *The Fox*, de moitié plus court que la version remaniée entre 1919 et novembre 1921, trace un portrait assez sommaire d'un jeune Anglais qui, émigré au Canada, puis soldat canadien en permission, revient à l'automne de 1918 à la ferme de son père et la trouve occupée par deux citadines, March et Banford, qui la cultivent tant bien que mal. March identifie aussitôt Henry avec le renard qui lui vole ses poules et sur lequel elle n'a pas eu la présence d'esprit de tirer lorsque, fusil en main, elle l'a rencontré nez à nez près de la ferme. Les vingt et une premières pages du texte imprimé dans sa forme définitive sont, à fort peu de chose près, identiques dans les deux versions. Henry demande March en mariage, et elle accepte presque aussitôt. Mais alors que dans la première version le mariage a lieu sans retard, dans le texte de 1921, toute une nouvelle série d'épisodes se substitue à ce dénouement assez plat. Lawrence y révèle et y analyse la jalousie de Banford lorsqu'elle apprend que March a accepté d'épouser Henry. March revient sur sa promesse, et la nouvelle s'achève sur un dénouement typiquement lawrencien : la mort de Banford, tuée par la chute d'un arbre que Henry abat après avoir subtilement amené sa victime à se placer obstinément au point de chute prévu par lui. Les relations affectives des deux femmes, la volonté de triomphe du jeune soldat, aboutissant au dénouement violent, le véritable envoûtement de March par Henry en qui elle voit le renard qui l'a paralysée du regard, deviennent les points saillants de cette nouvelle. La version originale est plus anodine, moins orientée vers les suggestions de magie ou d'envoûtement. Les caractères des deux femmes y sont moins fermement dessinés, les suggestions d'attachement homosexuel entre elles sont moins directes. Le personnage du jeune homme est également moins élaboré, son tempérament de chasseur des vastes terres du Nouveau Monde moins explicitement dépeint : les souvenirs de Fenimore Cooper, pourtant plus récents lors de la première rédaction, se libèrent pour ainsi dire dans la version de 1921, écrite à Taormina au moment où Lawrence revoyait ses études de littérature américaine.

Dans le texte de 1921, Henry épouse March en partie par intérêt, dans le but de s'approprier la ferme paternelle qui a été achetée par Banford, en partie sous l'effet d'une secrète et puissante attraction que ressent ce timide envers une femme de onze ans son aînée. De ce qui est encore, dans le manuscrit de 1918, une esquisse sommaire mais aux traits fortement burinés, Lawrence a fait en 1921, un admirable petit roman, non pas comme il en est coutumier en reprenant le tout de fond en comble, mais, comme il le dit dans une lettre, en « ajoutant une queue au Renard »[21].

21. CL., 678 : « So I have... put a long tail to *The Fox*, which was a bobbed short story ». 16.XI.1921.

En 1918, plus que les relations des deux femmes, ce sont la personnalité et les mobiles de Henry qui l'intéressent : timidité devant la femme, affirmation presque inconsciente de sa masculinité, de son autorité, mélange de virilité et de sordide intérêt, ce sont des traits qu'il a également dégagés en faisant le portrait de Hadrian dans une nouvelle de la même année, *You Touched Me*.

Les demoiselles Rockley, Matilda et Emmie, sont presque des vieilles filles, habitant avec leur père près de la poterie désaffectée dont il est le propriétaire. Leur frère adoptif, Hadrian, arrive soudain, démobilisé, au moment où le père est mourant. Rockley, las de se trouver environné de femmes, l'avait pris dans une institution de charité, à six ans ; à quinze ans, Hadrian était parti pour le Canada, puis s'était engagé pendant la guerre, comme Henry dans *The Fox*. Comme lui, il va vouloir épouser Matilda, l'aînée des deux sœurs, en partie pour s'assurer une part de l'héritage des Rockley, avec la complicité du père ; mais aussi parce qu'un événement fortuit a déclenché en lui le désir d'épouser la vieille fille. Croyant son père couché dans sa chambre alors qu'on avait descendu le malade au rez-de-chaussée, Matilda a dans l'obscurité caressé le visage de Hadrian. « La tendresse veloutée de cette main égarée sur son visage, avait éveillé quelque chose d'enfoui dans son âme. C'était un enfant de la charité, se tenant à l'écart et plus ou moins aux abois. Surtout la fragile exquisité de cette caresse l'avait saisi, lui avait révélé des choses inconnues » [22]. Tout ce qu'il sait dire pour expliquer, pour justifier sa demande en mariage, c'est « vous m'avez touché ». Certes il en veut bien à l'argent de la famille, mais il se rend compte qu'il désire aussi Matilda, pour elle-même, et non pour son argent. Subjuguée, réduite à faire ce qu'il veut, comme March devant Henry, elle l'accepte à contre-cœur.

Ces nouvelles du retour après l'exil, du mâle qui s'affirme soudain, prenant conscience de sa supériorité, de son autorité, sont toutes conçues dans l'esprit des relations de Birkin et d'Ursula, de l'affirmation de la suprématie masculine. Elles annoncent les thèmes d'*Aaron's Rod*, du *Plumed Serpent*, dans l'étude des relations des sexes. Il est significatif que ce soit toujours d'une évasion vers le Nouveau Monde que reviennent ces mâles timides, s'affirmant soudain, comme réveillés par un sursaut du tréfonds masculin ; en même temps, ce sont tous des êtres frustes, simples, dénués de toute culture et de toute intellectualité : on dirait que Lawrence nourrit alors l'espoir de trouver sous le ciel d'Amérique cette unité de l'être, ce sursaut de vitalité, mirages de sa « philosophie ». Ses jeunes gens, Hadrian, Henry, sont de nouvelles incarnations du garde-chasse Annable et révèlent

22. CSSt, II, 402.

plus que Birkin le rêve secret d'affirmation d'une autorité masculine sur la femme, qui hante le Lawrence subjugué par la *Magna Mater*. Significativement, ces héros exercent tous leur autorité sur une femme dont les premières paroles sont « Je pourrais être ta mère ».

Retour aux origines : les Midlands

Cette hantise de l'évasion et du retour, si proche de celle des années 1911-1912 et des nouvelles du jeune homme devenu londonien, revenant sur les lieux de ses premières amours [23], correspond dans les faits au séjour à Middleton, et à l'exploitation par Lawrence des incidents et des mœurs des Midlands ; elle coïncide aussi avec un des points les plus bas de ses relations avec Frieda, la maladie de fin 1918, la réaction contre l'envahissement par la *Magna Mater*, les soins prodigués, en opposition à Frieda, pas sa sœur Ada. Ce n'est plus la vision apocalyptique, littéraire, du pays minier dans *Women in Love*, où les hommes sont vus de l'extérieur, dans la conception anti-démocratique, anti-mécaniste, anti-syndicaliste du Lawrence du *Hardy :* c'est l'homme du pays, et non plus le théoricien de la fin du monde, qui renaît soudain chez Lawrence. Il ne voit plus les ouvriers et les paysans des Midlands à travers les lunettes colorées d'Ursula ou de Gudrun, voués à l'extinction mystique que prédit un Birkin. Il revit son enfance dans *Adolf*, l'histoire du petit lapin sauvage élevé par les enfants Lawrence, dans *Rex*, celle du jeune fox-terrier confié à ses parents par un oncle cabaretier. Le romancier des meilleures pages de *Sons and Lovers* reparaît soudain, la recherche du symbolisme cède au réalisme, et dans une production littéraire relativement aride se détachent ces morceaux d'anthologie, images de bêtes et tableaux de l'enfance, que sont *Adolf* et *Rex* [24].

Ce don d'évoquer les scènes du pays, de dépeindre les mœurs des simples, se manifeste dans les brefs dialogues de *Wintry Peacock*, dans la promenade nocturne d'Annie avec l'inspecteur des trams de *Tickets Please*, et surtout dans l'atmosphère provinciale d'une communauté de non-conformistes évoquée dans *Fanny and Annie*. L'intrigue est pour ainsi dire inexistante ; tout est dans les portraits et dans l'ambiance de la vie ouvrière du pays noir. Fanny revient au village natal pour épouser Harry Goodall, dont toute l'ironie du nom apparaîtra plus tard. Elle a été femme de chambre à Londres pendant des années ; il a attendu qu'elle veuille bien l'épouser, tandis qu'elle aimait « son cousin brillant et ambitieux qui l'avait laissé tomber, et qui était mort » [25]. Thème tout proche de celui de *Shadow in the*

23. Cf. supra pp. 141 et ss.
24. *Phœnix*, 7-13, 14-21.
25. CSSt, II, 459.

Rose Garden, suggérant que Lawrence reprend peut-être une vieille ébauche d'avant-guerre.

Fanny arrive donc au pays dans la lueur blafarde du haut-fourneau ; c'est cette lumière rouge qui, selon une lettre à Katherine Mansfield, a donné l'idée du conte à Lawrence ; elle se retrouve dans l'ambiance d'un milieu populaire inculte ; elle y reprend contact avec sa tante, avec sa future belle-mère ; le contraste du dialecte local et du bon anglais de Fanny marque les différences sociales [26].

Harry est le ténor soliste du temple congrégationnaliste, et doit y chanter le dimanche après-midi un hymne d'actions de grâce à l'occasion de la moisson. Lorsqu'il entonne son hymne, une femme l'interrompant l'accuse publiquement d'avoir abandonné sa fille Annie enceinte. La famille Goodall réunie discute du scandale ; Harry reconnaît avoir été l'un des nombreux amants d'Annie ; Fanny affirme posément sa solidarité avec sa belle-mère, confirmant ainsi son intention d'épouser Harry, qu'elle n'accompagnera cependant pas à l'office du soir.

Tout dans cette nouvelle est dans la fine peinture des caractères, des contrastes, des hésitations de Fanny, qui méprise l'homme fruste et inculte en Harry, mais est subjuguée par son charme, sa sensibilité, « sa façon de faire sentir à une femme qu'elle est un être supérieur ». Portraits rapidement esquissés, dialogues révélateurs, et pourtant faits des mots et des phrases de tous les jours, cette « tranche de vie » réaliste s'apparente plutôt au Lawrence de 1912, encore élève de Wells et d'Arnold Bennett, qu'à celui de 1918. Si elle a été écrite en 1918, comme cela est probable, elle témoigne d'une reprise de contact avec son milieu d'origine, et de la possibilité pour lui d'en voir les individus avec objectivité, humour et sympathie, sans noircir le tableau comme dans *Women in Love* ou *The Rainbow*. L'esprit d'observation et d'appréciation des êtres, une certaine compassion pour les limites qui enserrent leur existence, tempèrent un pessimisme profond et font entrevoir le Lawrence partiellement réconcilié avec les contraintes de l'existence humaine, qui s'affirmera à nouveau après 1927.

The Horse Dealer's Daughter, écrit en 1916 sous le titre de *The Miracle*, [27] est aussi un tableau d'une humanité bornée, mais éclairé par le sens du miracle et par une compassion rare chez le Lawrence des années de guerre. Le texte semble avoir été repris en 1921, année où le manuscrit original fut en tout cas dactylo-

---

26. La version originale (*Hutchinson's Magazine*, vol. 5, November 1921, 461-469) souligne cette différence sociale entre Fanny et Harry, dans un passage où la jeune femme a honte de la prononciation de son fiancé, de ses *h* mal placés. Dans le texte définitif, ce passage fait place à un autre, pp. 465-466, qui insiste sur l'attrait physique de Harry, et sur l'amertume du désir chez Fanny.

27. L., 378, 380, 13.XI.1916, 24 (?).XI.1916.

graphié ; aussi est-il difficile de déterminer la part de 1916 et celle de l'après-guerre. Toutefois, au moment où il achève *Women in Love*, Lawrence se jure de ne plus écrire que pour gagner de l'argent [28] : l'adoucissement du ton, l'humanisation de certaines nouvelles de ce temps, sont peut-être une conséquence de cette résolution, qui le rapproche de ce public dont il a besoin de s'acquérir la sympahie.

Mabel Pervin, fille du marchand de chevaux, dont les frères ruinés doivent se disperser et quitter la maison vendue aux enchères, ne sait que devenir après ce désastre ; elle se jette dans l'étang après avoir soigné la tombe de sa mère. Le jeune docteur Fergusson l'a vue, la ramène chez elle inconsciente, la déshabille et la réchauffe devant le feu. Quand elle revient à elle, se trouve dévêtue dans des couvertures, et qu'il lui explique ce qui s'est passé, elle en conclut « qu'il l'aime ». Bien qu'il n'en ait nullement l'intention, ayant accidentellement touché son épaule nue, il finit par admettre cet amour soudain, dont il n'avait pas idée. Les détails de cette scène de réveil et d'abrupte révélation rappellent à la fois celle de la lutte entre Birkin et Gerald (le contact fortuit de la main, qui force l'homme à prendre conscience d'une attirance) et celle de la transfiguration de Lydia Brangwen, lorsque agenouillée, elle serre dans ses bras les genoux et les cuisses de son mari debout devant elle [29]. Ici encore, il faut l'approche de la mort, l'arrachement subit aux habitudes de la vie quotidienne, pour mettre ces deux êtres face à face et leur faire reconnaître un sentiment, une destinée à laquelle l'échange d'un regard, dans une scène précédente, avait quelque peu préparé le lecteur. Le toucher, la « conscience physique » lawrencienne, affirment leurs droits lorsque la conscience claire s'éclipse un instant.

En ce qui concerne la psychologie des caractères, *The Horse Dealer's Daughter* est bien dans la ligne du *Rainbow* et de *Women in Love*. Mais, comme dans les autres nouvelles des Midlands de 1918, celle-ci fait preuve d'une certaine tendresse, d'une compassion humaine, masquée dans *Women in Love* par l'amertume de la satire, sauf peut-être dans le chapitre *A Chair*, où Lawrence met Ursula et Birkin en contact avec un couple d'ouvriers.

Ainsi que nous l'avons souligné, toute cette production des années de guerre sera considérablement modifiée après 1919. Si, à elle seule, elle n'assurerait pas la réputation de Lawrence, elle le classerait néanmoins parmi les meilleurs conteurs de son temps. Dans la majorité des cas, le réalisme l'emporte encore sur la

---

28. CL., 469, 21.VII.1916 : « When I have done the novel I shall *only* write short stories to *sell* ».

29. CSSt, II, 452-453 ; RW, 85-86.

recherche du symbolisme, de l'expression à outrance d'un inconscient lawrencien : cette recherche ne s'affirmera, dans les nouvelles, qu'après la guerre, nous allons voir sous quelles influences. Par contre, chacune de ces esquisses ou de ces études du temps de guerre, sauf *The Thimble*, manifeste un talent descriptif, un don d'évocation des caractères et des lieux, qui ne le cède en rien aux meilleures pages du *Rainbow* et de *Women in Love*.

Lawrence avait eu l'intention de cesser d'écrire des romans après *Women in Love* [30]. Si, pendant les années que nous étudions ici, son inspiration faiblit, s'il donne des signes d'épuisement dans la conception et l'aménagement de grands romans, ce groupe de nouvelles montre cependant qu'il était capable de noter avec fidélité et d'exploiter les petits incidents de la vie quotidienne, et d'en tirer des nouvelles aux saisissantes qualités d'observation et d'expression. Le travail d'interprétation, d'extraction parfois abusive, du contenu symbolique, se fera après, surtout à Taormina, comme nous l'avons observé à propos d'*England, my England ;* mais les contes des années de guerre n'en sont pas moins bons pour n'être pas toujours écrits, comme le seront certaines versions ultérieures, « à la manière de D. H. Lawrence ».

***

Touch and Go

C'est aux œuvres du retour aux Midlands que se rattache en partie la pièce de théâtre *Touch and Go*, qui a, par ailleurs, des liens superficiels avec *Women in Love*. Ces trois actes furent écrits en 1918 pour Douglas Goldring, qui allait fonder une *People's Theatre Society*, de tendance révolutionnaire, pacifiste et internationaliste [31]. Lawrence rédigea en 1919 une préface, dont il pensait qu'elle présenterait une série de *Pièces pour un Théâtre populaire*. Il s'offensa de la publication, comme première pièce de la série, au lieu de *Touch and Go*, du drame révolutionnaire de Goldring, *Fight for Freedom* [32]. Le malentendu était total, et Goldring ne s'aperçut que beaucoup plus tard que Lawrence détestait ceux que lui-même admirait, « les pacifistes et les idéalistes ».

La préface de *Touch and Go*, lue aujourd'hui, paraît pourtant fort claire, et contient tous les symptômes d'une idéologie politique confuse proche du fascisme. Ecrite à Hermitage en juin 1919, elle témoigne de la persistance de ce racisme mystique et anti-démocratique qui marque la pensée sociale de Lawrence à

30. Cf. CL., 469 et note 28 supra.
31. Goldring, *Life Interests*, in Nehls, 493.
32. Carswell, SP, 127-130.

ses pires moments. Cherchant une définition de *people* pour présenter *A People's Theatre,* il affirme, à la façon caractéristique des classes moyennes dévalorisées, que « le prolétariat n'est pas pauvre » : « Tout le monde est pauvre, sauf le Capital et le Travail » [33]. Il définit ainsi parfaitement un nouveau prolétariat d'inadaptés, exposés aux pires aventures, jaloux des riches et des ouvriers prospères. Mais tel n'est pas son dessein ; ce qu'il croit chercher, ce sont des « hommes », des êtres selon son idée d'*Etre ou ne pas être* ; ce seront, en dépit des formes extérieures, « des hommes qui soient quelqu'un, et pas des hommes qui sont quelque chose » [34], ni patrons ni mineurs, ni Capital ni Travail. La lutte industrielle, la grève, sujet de sa pièce, peuvent « déchirer le tissu de la civilisation, et même de la vie, sans effet créateur ». Et les images à l'aide desquelles il définit la situation de grève dont traite vaguement sa pièce, sont révélatrices du fond de sa pensée : le capitaliste est un « bouledogue » qui tient un os. « Ce métis insatisfait, Plebs, le prolétaire, tremble de rage non pas tant à la vue de l'os, qu'au spectacle de la grosse mâchoire ridée qui le tient. » La foule est « le métis insatiable », « le corps servile et rampant » insurgé contre la tête ; « le vieux Shylock du prolétariat » qui insiste pour avoir sa livre de chair. Cet auteur « révolutionnaire » offre au peuple de 1919 une solution bien à lui :

> Si nous pouvions vraiment savoir pourquoi nous luttons, croire profondément à ce pourquoi nous nous battons, alors la lutte pourrait avoir sa dignité, sa beauté, pourrait nous satisfaire. Si c'était une lutte profonde pour *quelque chose qui va naître en nous,* si nous étions certains qu'elle nous ferait accéder à une nouvelle liberté, une nouvelle vie, alors ce serait une activité créatrice, *dans laquelle la mort est un haut point dans la progression vers l'être nouveau* [35].

Il voudrait faire de « la grande lutte du Travail », une « tragédie intrinsèque », il offre au peuple « le vrai bonheur de la souffrance créatrice » [36] ; aux ouvriers désireux d'améliorer leur condition, il propose les épreuves et les consolations mystiques d'un « passage par la mort pour aboutir à la naissance ».

La pièce est du même cru, mais les idées y sont moins clairement, moins ouvertement présentées. On y retrouve Gerald Crich sous le nom de Gerald Barlow ; un Birkin effacé sous celui d'Oliver Turton, Gudrun comme Anabel Wrath, et toute la famille Crich. L'action se passe soit sur la place du marché d'un village minier des Midlands, soit chez les Barlow.

---

33. *Plays of DHL,* 83.
34. Ib. 85.
35. Ib. 88-90.
36. Ib. 90.

Deux thèmes s'y mêlent de façon indéfinie et obscure : celui du retour de Gudrun-Anabel, de sa réconciliation et de son mariage avec Gerald, et celui de la grève « pour rien », les mineurs ayant décidé d'appuyer de leur grève une revendication des employés de la mine à laquelle les Barlow auraient fait droit spontanément sans cette menace qui les en empêche.

Anabel a quitté Gerald à Paris pour vivre avec un artiste norvégien, qui s'est tué « sur la glace ». Gerald et elle avaient dû se séparer parce qu'elle ne pouvait tolérer l'amitié de Gerald pour Oliver, avec lequel « il partageait ce qu'il avait de plus profond » : nouvelle apparition de la jalousie féminine envers l'amitié entre hommes [37]. Revenue au pays à l'insu de Gerald, Anabel donne des leçons à Winifred Barlow ; elle épousera Gerald au dernier acte, sans que ce « retour au pays » ni ce mariage, ne soient expliqués au spectateur. La pièce paraît répondre à des thèmes, à des rêveries de Lawrence, sur lesquels rien ne vient éclairer le spectateur, même s'il a lu *Women in Love*.

Sur le plan social, le rôle clé est joué par un « Judas moderne », Job Arthur Freer, qui se retrouve épisodiquement dans les premières pages d'*Aaron's Rod* comme délégué syndical. Tour à tour obséquieux, corruptible, venimeux et agressif, il sert d'intermédiaire entre patrons et mineurs, attisant les feux de la grève et de la révolte ; roué de coups par Gerald (Acte III, scène I), dans la scène suivante il livre celui-ci aux violences de la foule sur la place du marché. Gerald est sauvé des mains des mineurs par l'intervention d'Anabel et d'Oliver, et la pièce se termine sur des platitudes telles que « nous sommes tous des hommes », et « ne nous battons pas mais fondons un nouvel ordre des choses » ; Gerald affirme que l'on peut « changer tout le système » à condition de ne pas employer la menace. Les discussions sur l'ordre social reprennent, en plus vague encore, les considérations de *Women in Love* sur le paternalisme altruiste et chrétien du père de Gerald, dont la pensée politique de la pièce n'est pas très éloignée, et sur la modernisation des mines par le jeune patron. Oliver-Birkin accuse le peuple de vouloir s'enrichir, de s'attacher dans ce but à conserver « le système » [38], reprenant ainsi un thème du *Hardy*. Et Gerald juge les ouvriers « trop stupides » pour prendre le contrôle de l'industrie qu'il dirige :

> Ils n'en ont pas l'intelligence. Ils n'ont pas d'intelligence *de la vie*. Les patrons ne l'ont guère, mais les travailleurs ne l'ont nullement. Ils ne sont que de petites mécaniques capables de faire un ou deux mouvements, et c'est tout. Ils n'ont pas plus idée de ce qu'est la vie qu'une tondeuse à gazon [39].

37. Ib. 109.
38. Ib. 124.
39. Ib. 145.

Touch and Go est en soi dépourvu d'intérêt théâtral ou artistique. Mais la pièce, simple ébauche à peine dégrossie, montre à quel point Lawrence, aux prises avec un problème social d'actualité, celui des grèves revendicatives, est incapable de sympathiser avec un point de vue ouvrier et de le présenter objectivement ; il se borne à énoncer de vagues généralités. Vue comme un commentaire sur *Women in Love*, cette pièce est un témoignage de son désarroi intellectuel, moral et politique, de son déracinement ; témoignage aussi frappant de son côté que *Fanny and Annie*, ou *Tickets Please*, en sont un de sa capacité de sympathie et d'humour dans la peinture des simples de son pays natal. Ce contraste est typique de toute cette période et, jusqu'à un certain point, de ses dernières années. Lorsque l'artiste seul parle en lui, tout est humour, compassion, ironie contenue. Lorsque la doctrine ou la philosophie se mettent de la partie, les êtres de chair et d'os cèdent la place à des fantoches, et les « solutions » offertes ne sont que de vagues promesses de transmutation des valeurs. L'art de Lawrence est fait d'observation des êtres tels qu'ils sont, et dès qu'il part d'une idée et non d'un modèle vivant, il lui arrive d'échouer misérablement, comme en témoigne *Touch and Go*. Tout le reste de son œuvre tendra à confirmer chez lui cette incompatibilité entre l'art d'imitation, l'art descriptif, et un art procédant de l'abstraction : incompatibilité qui éclaire sans doute sa haine de tout art abstrait.

⁂

Aaron's Rod

Les cent trente-six premières pages d'*Aaron's Rod* sont contemporaines des dernières œuvres de la période envisagée ici : le roman fut en effet commencé en février 1918 au cours d'un séjour à Hermitage [40], et sans doute Lawrence y a-t-il travaillé de façon intermittente pendant les mois passés à Middleton à proximité du pays minier d'où vient Aaron. Des ressemblances superficielles avec *Touch and Go*, y compris le nom de Job Arthur Freer, personnage de la pièce, témoignent de l'incertitude de l'écrivain dans les toutes premières pages quant aux intentions de cette œuvre nouvelle.

Commencée comme un tableau de la vie au pays minier, cette première partie devient rapidement une histoire de l'évasion, de la fuite loin de l'amour envahissant et des responsabilités sociales et familiales, vers le milieu bourgeois et artiste qui est celui de Lawrence en 1918. Aaron Sysson, employé de mine, choisit la nuit

40. CL., 543.

de Noël pour quitter femme et enfants, et s'en aller gagner sa vie comme flutiste à l'opéra de Covent Garden ; non sans avoir accidentellement (car tout est accident dans ce roman) pris contact au passage avec la brillante société réunie chez les Bricknell, maîtres de mine de la région, nouvelle incarnation des Crich et des Barlow. Il retrouvera à l'opéra Jim Bricknell et ses amis, pénétrant ainsi dans le monde littéraire et artistique du Londres de la fin de la guerre. Cette évasion par l'art vers la haute société, loin de la mine, sera suivie d'aventures italiennes, elles aussi calquées sur les impressions d'Italie de 1919, tandis que l'amitié de Lilly, nouvelle incarnation de Lawrence-Birkin, va mettre Aaron devant le problème de l'amitié entre hommes qui dépasse, surpasse ou complète le mariage, institution dont une réforme paraît s'imposer à Lilly et à Aaron.

Le thème de l'évasion mis à part, toute cette première partie du roman est un tableau, d'une vérité totale, souvent même d'une rare indiscrétion, du milieu immédiat de Lawrence à l'automne de 1917. Cecil Gray y est présent sous les traits du musicien Cyril Scott (Lawrence ne pouvait pas ignorer l'existence d'un compositeur de ce nom), Hilda Doolittle sous ceux de Julia Cunningham ; Richard Aldington y devient le sculpteur mobilisé Robert Cunningham, et Dorothy Yorke, Josephine Ford. Ce Tout Londres contient même un portrait de Lawrence sous le nom de Lilly, et de Frieda sous celui de Tanny. Lady Diana Duff-Cooper, célèbre beauté de l'heure, y est à peine déguisée en Lady Artemis Hooper [41].

Aaron n'est pas seulement l'enfant des Midlands ouvrières qui fuit vers Londres, puis l'Italie ; il représente aussi l'effort de Lawrence pour échapper à la servitude de l'amour, pour affirmer la suprématie masculine :

> L'illusion de l'amour était partie à jamais. L'amour était une bataille dans laquelle chacune des parties s'efforçait de dominer l'âme de l'autre. Jusqu'à présent, l'homme avait cédé la domination à la femme. Maintenant il luttait pour la reprendre. Mais trop tard, car la femme ne céderait jamais.
>
> Mais que la femme cède ou non, il garderait la maîtrise de son âme, de sa conscience, de ses actes. Il ne s'abandonnerait plus jamais au jugement féminin. Il se tiendrait à jamais hors de sa juridiction [42].

Et Aaron, comme Birkin, veut « la vie seul, pas la vie double » ; il cherche « une division nette et pure, la perfection

41. La publication après la rédaction définitive de ce chapitre des *Diaries* de Lady Cynthia Asquith, permet de situer avec précision certaines scènes du début d'*Aaron's Rod* dans la vie de la haute société en 1917.

42. AR, 135-136.

de la solitude », seul moyen d'atteindre un jour « l'unisson finale, vivante » [43].

Ainsi ce roman, par sa facture et son contenu aussi proche du journalisme que beaucoup de romans de Wells, et dans les premiers chapitres duquel on trouve trace des conversations, des lectures ésotériques, des préoccupations du Lawrence de 1918, jette-t-il un pont entre la fin de la période de guerre et les idées, les thèmes de l'après-guerre. La dernière querelle du héros Aaron avec sa femme Lottie semble un écho d'une ultime bataille de volontés entre Lawrence et Frieda, avant le départ de l'un pour l'Italie, de l'autre pour l'Allemagne. Mais dans ce roman plane aussi, du moins au début, l'atmosphère d'Eastwood, appesantie par les liens de famille, par le sentiment que Lawrence n'a plus rien à y faire. Ces quelque cent pages mettent ainsi un terme au cycle de l'évasion et des retours ; les pages où Aaron revoit son amour pour Lottie, mettent un point final à l'ambition qui avait été celle de Lawrence : devenir le prêtre de l'amour.

Dans la suite italienne des aventures d'Aaron Sysson, comme dans les scènes de Londres entre Aaron et Lilly, ce roman va explorer, mais déjà dans l'optique de l'Italie de 1920, le thème de l'amitié et de l'action entre hommes. Mais cela appartient à une autre époque, qu'annoncent cependant les œuvres théoriques de 1918-1919. Ici encore, il est difficile de déterminer si le roman et l'expérience qu'il traduit, précède ou suit ces œuvres théoriques. Tous deux expriment les mêmes préoccupations, mais la lente gestation des idées théoriques suggère que Lawrence a cherché à les concrétiser *a posteriori* dans le roman, en le reprenant de fond en comble selon son habitude, une fois en Italie.

43. Ib. 136.

CHAPITRE IX

DE LA TENTATION ESOTERIQUE A L'UTOPIE PESSIMISTE ET VITALISTE

Philosophie, ésotérisme et besoins d'argent.
Genèse des œuvres théoriques de 1916 à 1919.

Les essais de 1917.

Refonte des idées du Hardy.
Mythe du déclin ; la mort et les faibles.
Les deux principes, la polarité, recherche de l'unité de l'être.

Entretiens et lectures d'occultisme de 1916 à 1918.

Heseltine, Meredith Starr, The Occult Review, *Hélène Blavatsky et le Yoga.*
Attitude ambivalente devant ésotérisme et magie.

The Symbolic Meaning.

Raisons de Lawrence pour admettre ouvertement l'intérêt qu'il porte à la doctrine ésotérique ; Sir Oliver Lodge et le climat spirite de 1918.
Sol, sel et ciel d'Amérique : la mystique de « l'esprit du lieu » ; le substrat subconscient de l'âme américaine ; la « trans-substantiation » des Européens sous le ciel d'Amérique.
Une science ésotérique commune à l'humanité: sauvages, Atlantide, migrations.
La dualité cosmique et la croix mystique. Le feu et l'eau, et le symbolisme lawrencien.
Polarité et sexualité, images de la dualité cosmique.
L'altérité créatrice et la polarité universelle. L'amour et « l'âge » des époques humaines.
Psycho-physiologie des niveaux de conscience : le spiri-

tuel et le sensuel. La conscience sanguine ; la quadruple conscience et le pentagone sacré.

Moi et Autrui : explication physiologique des désirs d'union et de domination ; les chakras.

Résolution mystique du dualisme esprit-matière. Supériorité de l'art, langage universel, sur le symbolisme ésotérique. Portée symbolique de l'art, réconciliation de la religion et de la science.

Conscience sanguine et instinct ; les mythes et l'intelligence.

Confessions d'un artiste : étape vers la synthèse.

Whitman, la femme, et l'amitié masculine, base d'un monde nouveau.

L'esthétique de l'instant présent.

Education of the People.

Préoccupations utilitaires; les pauvres.

L'instruction, danger social ; mépris et autoritarisme.

L'éducation dans une société de castes : rôle des « interprètes » du divin.

Anti-évolutionnisme et mépris de l'homme.

Vers la Fantasia of the Unconscious

Camaraderie et jeux martiaux.

Movements in European History.

Gibbon ou Houston Chamberlain ? L'humanité en proie à des mouvements inexplicables.

Partialité de l'œuvre, apologie de la dictature.

Philosophie, ésotérisme et besoins d'argent

Lawrence écrivain est partagé, de 1916 à 1919, entre des tendances contradictoires. Il voudrait encore sauver l'humanité, son vieux messianisme subsistant au fond de lui ; mais l'homme ne l'intéresse plus ; il a perdu tout désir d'écrire romans ou nouvelles ; seule la « philosophie » l'attire[1]. De sa correspondance, comme de ses œuvres de 1917-1918, il ressort que par là il entend de plus en plus une tradition ésotérique dont il entretient Waldo Frank. Ce savoir secret, il souhaiterait à la fois le cacher à la foule indigne, et le préserver pour une humanité qui mériterait un jour de le connaître. Son art est pour lui, pour

1. CL. 514.

the limited few, ainsi qu'il l'affirmera dans l'Avant-Propos de *Fantasia of the Unconscious ;* pour une race nouvelle seule digne des secrets divins :

> Je me refuse absolument à croire au public, à l'humanité, à la masse. Il faudrait qu'il existe à nouveau un corps de doctrines ésotériques défendues contre le troupeau : celui-ci détruira tout. La pensée pure, le pur entendement, cela seul compte. L'impur troupeau des porcs gadaréniens se rue, possédé, vers l'extinction. Mais oh ! l'essence pure de l'homme, qui est vrai et suprême entendement, ne pouvons-nous pas la sauver pour l'humanité ? Il le faut. Et cela exige un détachement d'avec les masses, un corps de pensée pure. préservé dans ce qu'il a de sacré, à l'abri de l'impureté du troupeau, C'est *cela* qu'il nous faut, avant de pouvoir faire une nouvelle terre et un nouveau ciel. Il y faut la sainteté du mystère, le mystère de l'initiation à la pureté de l'être. Et il faut que cela reste secret, à l'abri de toute souillure [2].

C'est donc malgré eux et sans le leur dire qu'il conviendra de faire le bonheur mystique des hommes. Cette contradiction fondamentale se double d'une autre, d'ordre pratique. Pour vivre, l'écrivain doit négocier ses œuvres. Cette nécessité réveille la vieille idée de la vente en souscription ; la naïveté du mystique s'y mêle à l'astuce du chercheur de mécène. Lawrence suggère à Waldo Frank un système de publication en circuit fermé, pour les initiés, au moment précis (juillet 1917) où l'Amérique est son seul espoir de gagner un peu d'argent. A défaut de mécènes américains, il lui faut bien se rabattre sur Pinker, sur Harrison et son *English Review* qui paie mal, mais publie avec une rare fidélité ses essais et ses nouvelles. Ainsi le souci de monnayer des écrits se marie-t-il tant bien que mal avec l'ésotérisme :

> Maintenant, j'écris une série d'essais sur *La signification mystique de la littérature américaine.* J'espère que ce titre ne fera pas rire : peut-être en trouverai-je un meilleur. Je les ai commencés dans l'espoir de gagner de l'argent : cet oiseau est bien farouche. Mais je crains que (les essais) ne soient déjà allés trop loin pour être négociables. C'est dommage [3].

La menace de la conscription se précisant, il faut ensuite tenter de persuader le ministre de l'éducation de lui trouver un emploi civil ; il convient donc de montrer son expertise en la matière. G. S. Freeman, directeur du *Times Educational Supplement*, ayant prêté l'oreille à un projet d'articles, Lawrence écrit les quatre premiers essais intitulés *Education of the People*, qui, rejetés sans commentaires par Freeman en 1919, seront repris en 1920 [4] et ne paraîtront que dans les œuvres posthumes. Vere

2. CL. 520.
3. CL. 526.
4. Moore, Int. H. 312.

Collins, d'*Oxford University Press*, commande un manuel d'histoire à Lawrence qui vient de lire Gibbon, et qui a pris l'initiative ou lancé l'idée[5] : ce sera le germe de *Movements in European History*, ouvrage dans lequel il exprimera sa « philosophie » de l'histoire autant sinon davantage qu'il n'est compatible avec les exigences d'un manuel visant à stimuler l'étude de l'histoire de l'Europe dans les écoles primaires.

Ces contradictions et ces conflits pèsent sur ce qui subsiste des œuvres théoriques des années 1916 à 1919. Certaines ont disparu ; d'autres ont été profondément remaniées après la guerre, comme ces *Studies in Classic American Literature* si différentes des articles parus dans *The English Review* en 1918. Dans ce qui reste, on saisit néanmoins les tentations et le désarroi d'une pensée qui ne trouvera sa forme définitive et une certaine confiance en elle-même que dans le calme relatif de l'Italie, après 1919.

Genèse des œuvres théoriques

Chronologiquement, cette production comprenait d'abord sept essais intitulés *Reality of Peace*, dont quatre ont paru sous ce titre dans *English Review* de mai à août 1917. On perd la trace des trois derniers ; il n'est pas impossible cependant que *Love* (janvier 1918) et *Life* (février 1918) ne soient deux d'entre eux, et que Harrison ait eu quelque raison de ne pas publier le septième. Au moment même où ces études paraissent, Lawrence les développe, en un petit volume intitulé *At the Gates*, qui disparaîtra totalement : on sait qu'il fut envoyé à Pinker le 30 août 1917[6] et qu'il s'agissait de « métaphysique pure » ; à en juger d'après la « métaphysique » des études de littérature américaine, première version, il est vraisemblable que ce volume était une ultime refonte de *Goats and Compasses*, c'est-à-dire de la » philosophie » tant de fois récrite depuis 1914[7].

Immédiatement après *At the Gates* (sans doute est-ce des portes du nouveau Ciel et de la nouvelle Terre qu'il s'agit), Lawrence attaque ses études de littérature américaine, qu'il appellera tour à tour *The Transcendental Element in Classic American Literature* (3 septembre 1917), *The Mystic Import of American Literature* (23 septembre), puis du titre plus anodin de *Studies in Classic American Literature* (février-mars 1918). Pour quelque raison obscure, soit politique, soit mystique, soit peut-être de moralité, elles ne peuvent pas être copiées par « la

5. CL. 550, 553, 561.

6. L. 414.

7. CL. 526, 23.IX.1917 : « I have written it » (that philosophy...) « four times since then » (autumn 1914). « Now it is done : even it is in the hands of my friend Pinker », Cf. aussi CL. 505, 506, 508, 514, 515, 519, Nehls I, 413-414. Cependant Cecil Gray, qui a eu connaissance des deux manuscrits, établit entre eux une distinction dans *Peter Warlock*, 114, 167. Cf. supra p. 351, note 113.

dactylo habituelle » mais seront confiées à une personne sûre recommandée par un ami [8]. Huit d'entre elles paraîtront dans *English Review*, de novembre 1918 à juin 1919 ; la dernière, et la plus étonnante sans doute pour le public de Harrison, étant *The Two Principles*. Les essais sur Dana et Melville, l'un des deux essais sur Hawthorne, ainsi que celui sur Whitman achevé en juin 1918, ne parurent pas dans cette série dont on ignore pourquoi elle fut ainsi interrompue après la huitième et la plus discutable livraison, qui est aussi la plus en dehors du sujet déclaré. Ici encore, il est permis de se demander si Harrison ne craignit pas après *The Two Principles*, de lasser un public mal préparé aux élucubrations occultistes et rosicruciennes de Lawrence. Ou encore si l'essai sur Whitman, dans sa première version, ne fut pas jugé dangereux pour la réputation de l'auteur du *Rainbow*.

Education of the People fut entrepris dans le courant de novembre 1918, et assez rapidement rédigé ; Lawrence jugeait cet opuscule « très révolutionnaire » [9]. Il travaillait au même moment à *Movements in European History*, commencé pendant l'été et achevé en avril 1919.

Du point de vue de la formation des idées de Lawrence, on peut considérer ces œuvres comme un tout, auquel peuvent s'ajouter l'essai *Whistling of Birds* écrit pour Murry et paru dans l'*Athenaeum* d'avril 1919, et *Poetry of the Present*, écrit en 1919 pour l'édition américaine des *New Poems*. *Reality of Peace*, *Love*, et *Life*, sont reproduits dans *Phœnix* tels qu'ils étaient dans *The English Review*. Le texte posthume d'*Education of the People*, est certainement beaucoup plus long que l'original perdu de 1918. L'édition de 1921 de *Movements in European History* est conforme au manuscrit original, légèrement retouché pour tenir compte des suggestions d'*Oxford University Press*. Quant aux études de littérature américaine, le recueil *The Symbolic Meaning*, édité en 1962 par M. Arnim Arnold, contient les huit versions originales parues en 1918, un texte inédit sur Hawthorne probablement récrit en Sicile après la guerre ; la version originale (écrite en Sicile ?) d'un inédit sur *Typee and Omoo* de Melville, un inédit du même temps sur *Moby Dick*, le texte de 1918 sur Whitman revisé en Sicile en 1920 et publié dans *The Nation and Athenaeum* du 23 juillet 1921. Ce recueil nous renseigne donc de façon adéquate sinon parfaite sur les cheminements de la pensée de Lawrence en 1918.

*
**

8. Lettre à Cecil Gray, 3.VII.1918, CL. 560-561. Peut-être Lawrence craint-il qu'on ne lui vole ses idées ; cf. à ce propos sa lettre à B. W. Huebsch, 30.IX.1919, CL. 595-596 et infra p. 575 et note 38. Peut-être encore, si l'essai sur Whitman est en cause, redoute-t-il l'accusation de se faire le défenseur de l'homosexualité ?

9. Lettre à C. Carswell citée par Moore, Int. H. 312.

Les essais de 1917

Reality of Peace, Love et *Life,* sont une élaboration nouvelle de thèmes du *Hardy,* qui se retrouvaient dans *The Crown ;* mais ces thèmes y sont largement dégagés d'une partie au moins des symboles qui foisonnaient dans cette seconde version de la « philosophie » lawrencienne. La démarche de l'esprit reste pourtant allégorico-symboliste plutôt que véritablement abstraite, la pensée s'exprimant de préférence sous forme d'allégories poétiques, personnages ou animaux d'une mythologie personnelle, se mouvant dans un univers intérieur particulier au poète.

Il ne s'agit pas, du moins ouvertement, de la paix du monde en guerre, mais de celle de l'individu : ou bien Lawrence joue sur les mots, ou bien il a atténué sa pensée dans les passages traitant de la guerre. Ou faut-il supposer que ce sont des passages sur la guerre que Harrison n'a pas publiés ? Les textes que nous possédons, sans revenir en arrière par rapport à *The Crown* et au *Hardy,* ni aux deux grands romans, sont remarquablement discrets au sujet de la guerre, sinon de la mort.

L'univers est animé d'un battement comme celui d'un cœur éternel, systole et diastole, qui n'a ni but, ni explication : tout ce que nous savons, c'est que le but est « le ciel sur terre, comme la rose sauvage en fleur » [10]. Il faut un certain entraînement aux idées de Lawrence pour comprendre cette affirmation. « Nous sommes le sang qui circule », sous l'impulsion de ce cœur éternel. La paix consiste en « l'accomplissement du plus profond désir de l'âme » ; nous connaissons la paix si nous nous mouvons en harmonie avec « la parfaite impulsion » ; mais si nous résistons à cette impulsion, nous souffrons du « tenaillant supplice de l'anéantissement » [11].

Pour être ainsi dans le courant vital, rien ne sert de faire appel à une volonté personnelle ; ni à l'entendement. Il faut soumettre ces facultés « à la plus exquise suggestion venue de l'inconnu ». Il n'est de science que du passé ; mécanique et mathématique ne sont rien ; le courage consiste dans l'abandon pur et simple au « fleuve de paix qui nous porte ». « La paix consiste à accepter la vie » [12].

Soumission au courant créateur inconnu et inconnaissable, renonciation de toute « volonté » personnelle au profit des « suggestions » de l'inconnu, annonce d'un paradis sur terre et d'une accession à l'être parfait, dont l'image est la rose, assimilation de l'hiver à l'idée de la mort, du printemps à la résurrection, rien de tout cela n'est nouveau par rapport à *The Crown.*

10. *Phœnix,* 669.
11. Ib. 669.
12. Ib. 670-674.

Il en est de même des images familières des choux, représentant la « nullité » de la multitude humaine, des tigres et des lions, des tourterelles et des biches. Lawrence manie ce symbolisme animalier avec la sûreté du poète qui sait ce que chaque figure représente pour lui sans toujours se demander jusqu'à quel point le lecteur peut le suivre.

Les idées sur les revendications sociales et la politique qui se dessinent dans *Reality of Peace,* ne diffèrent guère de celles du *Hardy :* le désir de lutte sociale, de lutte de classes, de soulèvement des masses, et le désir opposé de « gouverner fortement (les masses) pour leur bien », de les « assujettir à une sagesse supérieure », lui paraissent « un désir de mort », car « tout conflit entre des choses vieilles est pure mort » : il cherche le salut dans « une étincelle de bonheur exempte de tout conflit, » dans la conversion à « un désir vivant, nouveau, d'accéder à un nouveau ciel et à une nouvelle terre ». Une fois de plus ses aperçus sur la politique sociale se perdent dans la perspective fumeuse d'un mysticisme inarticulé. Cette position explique et commente la « politique » de *Women in Love* et de *Touch and Go.* Il rejette également socialisme et conservatisme social.

Mais une contradiction apparaît dans le troisième essai, où Lawrence se range soudain dans le clan des forts : l'humanité n'est qu'une vaste et obscène nullité, une multitude insectiforme, un troupeau d'esclaves. Les « esclaves nauséabonds de la décomposition » ont pris le dessus ; il faut les réduire à coups de fouet : « Elle a triomphé, cette horde d'esclaves, et sa tyrannie est celle d'une meute de chacals. Mais la peur peut la remettre à sa place. Car sa couardise égale son arrogance » [13].

Le mythe du déclin, la mort et les faibles

Au moment même, en 1917, où Oswald Spengler, lui aussi dans le sillage de Nietzsche, écrit son *Déclin de l'Occident,* Lawrence adopte une position assez proche de celle de l'Allemand, se laissant aller à des réflexions toutes empreintes de nietzschéisme et des souvenirs de ses lectures occultistes. Cette humanité, cette multitude d'une « obscène nullité », incapable d'accéder à la vie véritable, ces « morts vivants », qu'il compare ou assimile à des punaises et à des moutons, sont caractéristiques d'une époque de décadence, de décomposition : le mythe de la fin d'une époque humaine, d'origine mystique, le tourmente comme il préoccupe Spengler :

> Lorsque c'est l'automne dans le monde, *l'automne d'une époque humaine,* alors le désir de mort l'emporte à lui seul. Je veux tuer,

13. Ib. 675 et 686.

je veux des sensations violentes, je veux démolir, je veux dissocier, je veux la révolution et l'anarchie, tout cela est pareil, c'est le pur désir de mort... De nombreuses vies humaines, surtout dans ce qu'on appelle les périodes de décadence, ont bouche et estomac, et possèdent une obscène *volonté* propre. Oui, et de prolifiques matrices avec lesquelles elles donnent naissance à un pullulement d'insuffisance. Mais elles ne possèdent ni le germe de la création intrinsèque, ni le courage de la vraie mort... Elles ne comprendront jamais ni la vie ni la mort... Les vivants peuvent contenir en eux la mort, mais les morts vivants y sont contenus. Que les morts enterrent leurs morts. Que les morts vivants s'occupent des morts morts. La création a-t-elle besoin d'eux ? [14]

Aussi cet article s'achève-t-il sur une invocation à la mort, qui, en 1917, pouvait peut-être paraître un exercice de rhétorique, mais qui prend aujourd'hui une bien étrange résonnance. Lawrence y suit spontanément le courant d'une pensée qui émane de Nietzsche et de ses disciples allemands : l'asservissement aux forces cosmiques, la conception du déclin des civilisations, l'apologie des bêtes féroces dont la nature est de bondir sur la proie complice, tout cela suggère qu'à partir des mêmes sources germaniques et mystiques, Lawrence évolue en étroite sympathie avec ses contemporains allemands. Sans vouloir insister à l'excès sur la parenté de sa pensée avec les sources mêmes du nazisme, on ne peut que souligner la signification possible, en termes d'action par une minorité agissante, d'un passage comme son invocation à la mort en masse. La violence de ce texte lyrique est le meilleur commentaire sur les réactions qu'évoquera plus tard, dans le texte définitif des *Studies in Classic American Literature*, l'idéal démocratique d'un Whitman : Lawrence fait appel à la « douce et belle mort » pour qu'elle « ouvre une brèche dans la carapace replète » du troupeau ; il lui demande de l'aider à « échapper au troupeau » et à « réunir contre lui quelques êtres vivants », de le purifier, de laver les élus « de la puanteur, de l'intolérable unité avec une humanité négative ».

Fracasse, ô belle mort destructrice, fracasse la volonté parfaite des foules humaines, la volonté de la punaise absorbée en elle-même. Fracasse cette grande et obscène unisson. Mort, affirme ta force maintenant, car il est temps. Il y a si longtemps qu'ils te défient. Dans leur folle arrogance, ils se sont même mis à faire métier de la mort comme si elle aussi leur était soumise. Ils ont cru se servir de la mort comme ils se sont longtemps servi de la vie, pour leurs viles fins de réduction à néant. La mort rapide devait servir leurs fins, leur affirmation arrogante et leur moi renfermé. La mort devait les aider à se maintenir *in statu quo*, ces charitables et pharisaïques punaises humaines.

Que l'humanité cesse ; qu'il n'y ait que quelques hommes. Douce mort, sauve-nous de l'humanité. O mort, noble et immaculée,

14. Ib. 682-684.

crève la carapace vitreuse de l'humanité, comme on écrase la chitine cassante dans laquelle s'isole l'insecte. Fracasse l'humanité, que l'on en finisse. Qu'il émerge quelques hommes purs et solitaires, des hommes accomplis, voués à l'inconnu de la vie et de la mort. Mets un terme à notre impie unité, ô mort, donne-nous notre être solitaire. Libère-moi du corps social avili. O mort, libère-moi enfin ; que je sois seul, que je sois moi-même. Que je connaisse d'autres hommes solitaires qui ne soient pas contenus dans quelque multiple unité. Que je trouve quelques hommes qui soient distincts et à l'aise en eux-mêmes comme des étoiles. Que je ne dérive plus du corps de l'humanité. Que je dérive droit de la vie ou droit de la mort, selon l'impulsion qui est en moi [15].

Faite du mépris nietzschéen des faibles et des esclaves, et d'une invocation à la mort pour qu'elle décime l'humanité et laisse la place à quelques élus, il est permis de se demander si cette méditation était du goût des lecteurs libéraux ou socialistes de la revue de Harrison, au moment précis où faisait rage la troisième bataille d'Ypres. L'inconscience des Lawrence devant les sentiments de l'Angleterre se mesure d'ailleurs au fait que Frieda ait pu envisager de demander le prix Nobel pour cette contribution à la paix ! [16].

La structure de ces quatre essais est insolite : le premier est précédé d'un sous-titre, *The Transference*, qui semblerait se rapporter à l'idée d'une conversion à la « vie nouvelle », à la recherche d'un nouveau ciel et d'une nouvelle terre, thème correspondant chez Lawrence au renouvellement des valeurs nietzschéen. Alors qu'aucun sous-titre ne précède les essais II et III, le quatrième s'intitule *The Orbit*, et apporte des éclaircissements sur une nouvelle formulation de thèmes déjà pour le moins sous-entendus dans *The Crown*, mais qui s'expriment maintenant au grand jour et vont être développés dans les études américaines.

La pensée sous-jacente est celle de *Women in Love*, dont le schéma général s'explicite ici : l'humanité est en présence de deux chemins, dont l'un mène à la mort, l'autre à la création, au paradis terrestre. Ces chemins ne se croisent pas, ils sont parallèles ; si bien qu'aucun homme ne peut en amener un autre à suivre la voie que lui-même a choisie. Chacun a sa voie, son « accomplissement », prédestinés. C'est bien ce que suggérait *Women in Love*, Birkin et Gerald n'étant pas *libres* de suivre le même chemin. La liberté, le libre arbitre, ne permet que le *refus* de suivre la voie de son destin : d'où chez Lawrence, la haine de la « *volonté* », force du moi qui l'isole, l'empêche de battre à l'unisson du pouls de la vie et de la mort. Chacun peut ou bien

15. Ib. 686-687. On rapprochera ce passage de la lettre à Waldo Frank du 27.VII. 1917, CL. 519, où « la guerre en Europe » est donnée comme un effet du « désir d'extinction » des porcs gadaréniens.

16. Juin 1917 : lettre à Koteliansky, M & C 211.

accepter la vie en « abandonnant sa suprême volonté à l'impulsion inconnue », ou bien « rester en dehors, comme le grain de blé, hors du fleuve de la vie ». Ici est reprise l'idée du *Hardy*, de la fleur qui *est* l'être divin intemporel de la plante, alors que la graine n'est qu'un mécanisme temporel : idée fondamentale, illustrant l'hostilité de Lawrence à toute la machine sociale de conservation et de survie de la race, incompatible avec le génie créateur. Le contraste qu'il élabore est celui des êtres qui ont le courage de suivre leurs désirs, soit de vie, soit de mort, avec ceux qui choisissent la sécurité, la « vaste nullité de l'humanité », « l'immunité d'une vaste et multiple négation ». La société n'est qu'une « vaste colonne de cloportes, fabricant des communautés sociales compliquées comme les abeilles, les guêpes ou les fourmis » [17] : le choix n'est pas entre la vie et la mort, mais entre l'acceptation du destin, vie ou mort, et son refus qui est nullité, organisation, préservation de soi. Comme il l'affirmera dans *Education of the People*, il acepte une vie sociale étriquée pour les masses, à condition que les élus puissent y échapper.

Les deux principes, la polarité, recherche de l'unité

Et comme dans *The Crown*, les deux voies héroïques, celle de la vie et celle de la mort, sont symbolisées par deux principes, sur lesquels *The Two Principles* apportera des précisions : le feu et l'eau, le soleil et la terre. Le symbolisme Lawrencien a trouvé son système, s'érige en « philosophie » où se mêlent Héraclite et les nouvelles lectures occultistes. Comme dans *The Crown*, le tigre est flamme assoiffée, le lion doré est flamme, les moutons nourris d'herbe humide sont de terre limoneuse et les cerfs émanent des « brouillards du matin » ; ils vont étancher la flamme des bêtes de proie. L'homme, « rose de l'être parfait », transcende l'ombre et la lumière, ne trouve pas la paix dans l'impossible réconciliation du lion et de l'agneau, mais dans « la loi de la polarité », dans « une double loi d'attraction et de répulsion ». La « pensée » du poète tente de s'exprimer par des abstractions : « La paix existe dans cette parfaite consommation où la dualité, la polarité, est transcendée en absorption » [18] ; cette paix est celle de la Terre reposant sur son orbite.

Aussitôt on retombe dans le jaillissement des images ; lion et agneau deviennent les deux moitiés de l'âme du poète, la rage du lion fait équilibre à la douceur de l'agneau, l'âme devient rose absolue et parfaite, et « trouve la paix dans son orbite ». Amour et haine se font équilibre, en même temps qu'orgueil et humilité,

17. *Phœnix* 688.
18. Ib. 693.

et le « nouveau ciel et la nouvelle terre » sont ceux où existe « la rose parfaite ». Tout cela serait une incompréhensible explosion d'images, si le dernier paragraphe ne venait relier ces idées confuses aux préoccupations de la méditation de Birkin, et au « cas » Lawrence : le poète parle à la première personne, accentuant ainsi l'aspect « confession » de cette « philosophie ». Le conflit intime qui l'inspire apparaît plus clairement à la lumière des tendances contradictoires de Birkin partagé entre la crainte de la femme et l'amitié de Gerald d'une part, son amour pour Ursula de l'autre. Qu'il le veuille ou non, le Lawrence de 1917 revient toujours au problème de la création du moi, de sa différenciation sexuelle :

> Je nais incréé. Je suis une poignée de vie mélangée lorsque je sors de la matrice. Puis je me dégage et tends à la simplicité *(singleness)*, la simplicité lentement atteinte de la masculinité *(manhood)*. Alors je pars à la rencontre de l'autre, l'inconnu de la féminité. Je me donne à cet amour qui me pousse à me joindre et à me fondre, à tendre vers une union universelle ; je me donne à la haine qui me pousse à me détacher, à me dégager vivement de l'autre en une vive passion ; je m'abandonne à l'universalité de la participation et de la communion, je me sépare, je m'isole en une franche résistance, si totalement, de façon si exquise, que tout à la fois, je suis et ne suis pas ; soudain je sors de la dualité dans la pure beauté de l'accomplissement. Je suis rose de la ravissante paix [19].

Ce passage n'est compréhensible qu'à la lumière des méditations de Birkin : sexuellement impur, mélangé, l'individu doit trouver sa simplicité, c'est-à-dire cesser d'être à la fois mâle et femelle ; sa vie amoureuse sera alors une alternance d'attraction et de répulsion, et la paix consistera à admettre ces deux aspects de sa nature, amour et haine. L'accès à l'être, à la perfection de la rose, consiste à laisser coexister et s'équilibrer les deux éléments dont il est composé. Dans ce passage, Lawrence tente de justifier par sa conception dualiste de l'univers, la confession voilée de sa conception personnelle de l'amour, alternant avec le désir de liberté, de dégagement du moi par rapport à l'autre.

L'essai intitulé *Love* enchaîne sur l'idée que l'amour est flux et reflux, réunion et séparation, polarité, gravitation. Toujours revient l'image de la rose, qui existe hors du temps et de l'espace, qui est l'absolu de la perfection, et qui symbolise l'amour complet de l'homme et de la femme : entre toutes les formes de l'amour, seule celle-là est complète « parce qu'elle est double (*dual*), parce qu'elle se compose de deux espèces (d'amour) opposées », c'est-à-dire « l'amour sacré » et « l'amour profane » : « L'amour entre homme et femme est le battement parfait du cœur de la vie, systole, diastole » [20].

---

19. Ib. 694.
20. Ib. 153.

Ainsi la mystique de l'amour, et de l'union sexuelle, reste ici la même que celle du *Hardy* : « l'amour profane », comme dira pudiquement Lawrence, « cherche ce qui est à lui. Je cherche ce qui est à moi dans l'aimée, je lutte avec elle pour le lui arracher »; voilà ce qu'est devenue, de 1914 à 1917, l'idée de Weininger du mélange des principes mâle et femelle dans chaque individu. Pour quelque raison non explicite, Lawrence ne voit plus dans l'union des sexes une purification de chacun des amants, et paraît rechercher cette purification dans un état de contraste et d'opposition, de séparation complète, qui *précède* l'acte sexuel : il y a d'abord la « fusion » des amants « en une pure communion » ; ensuite la « friction de la franche sensualité ». La « communion » de « l'amour sacré » me rend l'intégrité de l'être ; « l'ardente passion de la sensualité » me « brûle » et me ramène à mon « essentialité », me « purifie », fond le chaos que sont l'homme et la femme pour faire apparaître « l'unique nature distincte de leur être, semblable à une pierre précieuse » [21]. Le Lawrence de 1914 avait une attitude plus simple, plus directe devant la vie sexuelle. Celui de 1917, comme Birkin, insiste sur l'aspect destructeur de « l'amour profane », qui semble être pour lui un refuge contre quelque état indifférencié et trouble de l'être, plutôt qu'une joie positive. L'accent est mis sur la séparation, sur le désir de s'isoler, de manifester son indépendance. Le morceau se termine sur une attaque contre les excès de l'amour fraternel du prochain, de la fraternité et de l'égalité ; et sur l'affirmation, par delà des Dieux jaloux, de l'acceptation de l'inconnaissable et de ses impulsions.

D'un lyrisme très personnel, cet essai ne parvient pas à l'expression simple, claire, d'idées communicables à un lecteur non prévenu : la pensée ne s'élève pas, ne se dégage pas d'un monde intérieur particulier au poète, d'une expérience mentale qui lui est propre et que rien ne prépare le lecteur à assimiler. On entrevoit où il veut en venir, en comparant tel passage avec des états précédents de sa « philosophie » ou avec *Women in Love*. Mais le message reste confus, stérile, aride.

Life est de la même veine que les autres essais de 1917, qui visaient à « apporter *la paix* et *la vie* au monde ». Le thème en est encore l'accomplissement mystique de l'être, la création de l'individu : l'homme, affirme Lawrence, est « le vif de la création », « la création même, cela qui est parfait ». Mais il doit, non pas se créer lui-même, mais se soumettre au créateur, pour participer de la vie et de la mort et les surpasser toutes deux, pour « comprendre le chant des oiseaux et le silence du serpent » [22].

---

21. Ib. 153-154.
22. Cf. CL. 505. *Phœnix* 695.

Ici encore les images, les symboles, semblent tenir lieu de pensée, se substituent à un raisonnement abstrait sans le concrétiser : il s'agit d'une vision, non d'une conception analytique. L'homme a l'équilibre précaire

> d'une flamme entre deux obscurités, l'obscurité du commencement et celle de la fin. Nous dérivons de l'inconnu et nous aboutissons à l'inconnu... Notre affaire est de brûler, pure flamme, entre les deux inconnus. Nous devons être accomplis dans le monde de la perfection, qui est le monde de la pure création. Nous devons accéder à l'être dans le monde autre et transcendant de la perfection, consommés dans la vie comme dans la mort, les deux en un [23].

L'idée nouvelle, par rapport au *Hardy* et même à *The Crown*, est en effet celle de la mort : les deux inconnus, celui du commencement et celui de la fin, deviennent clairement l'un la vie, l'autre la mort, et la rose parfaite qui les unit est la vie humaine conforme à l'impulsion créatrice : elle les rejoint « dans la brillante transition créatrice... par la transfiguration de l'être parfait... Dans la plénitude de mon être les deux inconnus sont consommés en unité, rose de parfaite réconciliation » [24]. Cette réalisation de l'être, cet accomplissement, ne se produit que par « l'addition de l'inconnu » à mon âme, par un acte non de ma personne mais de l'inconnu qu'il convient d'attendre avec patience et soumission. L'âme ainsi réconciliée avec l'inconnu ne redoute plus « la main noire et invisible de la mort qui me saisit et m'emporte dans les ténèbres, me cueille fleur à fleur sur la tige de ma vie pour m'emmener dans l'inconnu de mon après. » Elle n'éprouve plus que « révérence et étrange satisfaction » [25]. Cette idée de la mort acceptée comme un voyage serein dans l'inconnu, sera reprise dans les derniers mois de la vie de l'écrivain. Il est significatif qu'en 1917, dans son isolement de Cornouailles, après la grave maladie de 1916, Lawrence souligne ainsi l'idée de la mort plutôt que celles de l'amour et de la coopération de l'homme et de la femme.

Le dualisme est la caractéristique la plus constante de ces six essais : peut-être le septième, que Harrison n'a pas publié, se référait-il aux sources ou aux justifications ésotériques de ce dualisme ? Il faudra attendre *The Two Principles* pour les entrevoir. Mais comme dans le *Hardy*, comme dans *The Crown*, la série *Reality of Peace* repose sur l'opposition de deux principes, sur un effort mystique de réunion de ces principes opposés : commencement et fin, ombre et lumière, flux et reflux, systole et diastole, fleuve de corruption et fleuve de vie, oiseau et serpent, tigre ou lion et biche ou agneau, saint François ou sainte Claire, David

23. Ib. 696.
24. Ib. 697.
25. Ib. 698.

ou Alexandre, toute la mystique lawrencienne de la vie s'exprime en ces antithèses. L'acceptation de la vie est pour lui l'acceptation de la mort. Le refus de la vie, le choix de la mort, d'un Empédocle ou d'une Sappho, n'est pas un vrai choix ; accepter la vie, l'inconnu avec tout ce qu'il comporte, y compris la mort à son heure, c'est atteindre la paix. C'est dans ce sens que Lawrence insiste pour que l'individu pleinement « accompli » ait la compréhension de la vie et de la mort, et les accepte toutes deux. Seuls sont condamnés ceux qui refusent et la vie et la mort, cherchent à se préserver dans une carapace au lieu de vivre dangereusement. Mais cette forme dichotomique et symboliste de pensée, si elle réussit dans l'expression poétique momentanée d'une seule idée, échoue lorsqu'il s'agit de synthétiser, de construire un ensemble. La totalité de ces six essais donne l'impression de morceaux juxtaposés, réunis par la double affirmation poétique de l'existence transcendante de la rose, et de l'acceptation de l'inconnu, du souffle vital. Le symbolisme aux ambitions d'abstraction philosophique de ces essais se ramène à une attitude, à l'affirmation d'un problème personnel, qui est celui de la recherche passionnée de l'unité d'un être divisé, profondément conscient de sa propre dualité et aspirant à trouver le principe unificateur qui lui permette d'en triompher.

⁂

Entretiens et lectures d'occultisme de 1916 à 1918

Ce principe, il croit l'avoir trouvé dans ses lectures occultistes : s'il n'y fait pas allusion dans *Reality of Peace,* elles sont certainement présentes à son esprit pendant la rédaction de ces essais, comme elles l'étaient lorsqu'il écrivait *Women in Love.* C'est dans la première version des *Etudes de littérature américaine* qu'elles se manifesteront au grand jour. Si l'on est encore mal renseigné sur les lectures occultistes de Lawrence, il est cependant possible de les dater approximativement sinon de les identifier toutes. Elles se situent largement entre le début de 1916 et la fin de 1918 ; si elles peuvent remonter plus avant, et même à 1912, tout au moins la période actuellement considérée a-t-elle connu une recrudescence de lectures ésotériques. Plusieurs faits le suggèrent fortement, à part les indices renfermés dans l'œuvre même de ce temps et les aveux soigneusement dosés de l'Avant-propos de *Fantasia.*

Heseltine, nous l'avons déjà signalé, est un lecteur assidu des occultistes [26]. Il est auprès de Lawrence en janvier et février 1916 ; il revient en Cornouailles en mars 1917, et habite à proxi-

26. Cf. supra p. 488. Notons que Lawrence fait deux allusions expresses à l'*Hermès,* SM 150, et à l'Hermétisme, SM 163, à propos du Chillingworth de Hawthorne.

mité de Zennor ; Lawrence le verra pour ainsi dire chaque jour pendant le printemps et le début de l'été de 1917 [27]. Parti pour l'Irlande en juillet ou août 1917, il reste en relations épistolaires avec Lawrence, et tandis qu'il étudie les sciences occultes, lit Eliphas Lévi, *Le Livre d'Abramelin le Sage*, et les œuvres de Cornelius Agrippa, il s'emploie à chercher un éditeur irlandais pour « le livre dont est extrait » *Reality of Peace*, dont il dit que c'est « l'énoncé suprême de toutes la philosophie moderne », l'œuvre du « prophète Ezechiel revenu sur terre ». Mais il est persuadé qu'il est impossible de publier ce livre en Angleterre, sans préciser pour quelles raisons.

La correspondance de Heseltine, notamment avec Gray, alors en étroites relations avec Lawrence, nous renseigne sur ce que pouvaient êtres les conversations de Porthcothan et de Zennor, et les lettres échangées à n'en pas douter en 1917-1918 entre Lawrence et Heseltine. Le jeune musicien voit en *Reality of Peace* « un livre prodigieux » ; il affirme que Lawrence y est « le porte-parole de quelqu'un d'incroyablement grand. Les véritables auteurs en sont, sans doute, dans l'éternité » [28]. Robert Nichols nous donne une idée du climat de ces entretiens et de l'influence de Heseltine : celui-ci était selon Nichols d'une intelligence « plus vaste, plus ferme, plus rudement intègre, » que Lawrence, « d'une énergie plus tenace et d'une plus haute qualité imaginative dans le sens métaphysique... Il y avait quelque chose de terre à terre, de littéral dans l'esprit de Lawrence. Il manquait d'imagination, comme en témoigne la pitoyable futilité de ses idées sur Shelley. » [29]

Or en 1918, Heseltine définit l'art comme « le moyen de communiquer les réalités spirituelles au monde des apparences matérielles » (9 août). Pour lui, le symbolisme en littérature, « dans ce sens spécial, plus secret que celui qui veut que chaque mot soit un symbole, prend racine dans les écrivains mystiques et magiques qui ont succédé à l'Hermès Trismégiste ; c'est une petite partie d'une grande tradition suivie par les symbolistes français, par Yeats et par d'innombrables écrivains qui n'ont pas tant une dette réciproque qu'ils n'en ont une envers la tradition centrale elle-même. » [30] Les idées de Peter Warlock sur l'art, et notamment l'art moderne, doivent beaucoup à Lawrence. On peut admettre que Lawrence lui doit une partie de l'intérêt qu'il porte alors à la magie et aux doctrines occultes, et peut-être même le lien établi entre la tradition ésotérique et l'art des symbolistes.

Jusqu'où va cet intérêt ? Nous avons vu dans *Women in Love*, apparaître en filigrane des thèmes inspirés de la lecture de

27. Gray, *Peter Warlock*, 169.
28. Id. Ib. 168, 181.
29. Id. Ib. 86-87.
30. Id. Ib. 186, lettre du 30.v.1918.

J. M. Pryse, théosophe dublinois qui révéla à A. E. (G. W. Russell) et à W. B. Yeats la magie et les rites d'initiation. Nous y avons trouvé des traces de la *Doctrine secrète* telle qu'elle est exposée dans les deux ouvrages d'Hélène Blavatsky. Mais le tout encore voilé, comme si Lawrence ne voulait ou n'osait révéler au grand jour les sources de certaines idées, l'origine de certaines images. Nous le verrons bientôt avide de preuves « scientifiques » de ce qu'il affirme à la suite de ces lectures. Il semble plutôt évoluer avant 1918 au bord d'une tentation ésotérique, à demi en artiste exploitant des thèmes, à demi en croyant et en initié hésitant à révéler sa croyance, peut-être parce qu'il craint le ridicule. C'est en tout cas l'impression que donne sa correspondance, dans la faible mesure où elle se réfère à l'occultisme.

Dans certaines lettres il en parle avec une désinvolture qui ne prouve rien. Meredith Starr, poète ésotérique et collaborateur régulier de *The Occult Review*, habite près de lui à Zennor, au moment même où il entreprend les études de littérature américaine. Lawrence le trouve peu sympathique, « horrible ». Ecrivant à Cynthia Asquith, il traite de haut ces « occultistes herbivores, un certain Meredith Starr et une Lady Mary *ditto* : elle est métisse, fille du Comte de Stamford. Ils jeûnent, ou ils mangent des orties : ils descendent tout nus dans de vieux puits de mine pour y méditer des heures d'affilée sur leur propre infinitude transcendante. Et ils descendent sur nous comme un essaim de sauterelles, et dévorent tous les vivres sur l'étagère ou le buffet. » [31] Il les évite.

Cependant sa correspondance des mêmes semaines est pleine d'allusions à l'ésotérisme, comme aussi de certains termes employés dans *Reality of Peace*. Si dans le détail la pensée est floue, la vision profonde, c'est-à-dire affective, est nette. C'est une vision de destruction ; l'Europe est perdue, l'Amérique est le seul espoir, le vrai nouveau monde. Non que ce soit un paradis, mais son *ciel* et le *sel de sa terre* sont susceptibles de *détruire l'homme actuel* et de « procréer des êtres nouveaux, *qui ne seraient pas des hommes dans notre sens de ce mot* » [32]. Cette vision, qui est déjà celle du *Plumed Serpent*, est celle d'un homme qui a laissé sa fantaisie, ses rêveries, sinon sa pensée éveillée, jouer avec les thèmes de la *Doctrine secrète*, avec les traditions qui se regroupent dans l'enseignement des théosophes. En avril 1918, il écrit à Gertler qu'il vient de lire « *un autre livre* sur l'occultisme », et affirme sa croyance dans la « réalité de la magie » [33]. Lawrence avait certainement lu Mme Blavatsky avant novembre 1918. En effet la seule lettre qui y fasse allusion est adressée à Mrs Nancy

31. CL. 522, 523.
32. CL. 525.
33. CL. 551. Cf. CL. 554. Interprétation d'un rêve, de tendance spirite.

Henry, la dactylo travaillant pour *Oxford University Press*, qui a frappé pour lui *Movements in European History ;* cette lettre est placée par Aldous Huxley, sans date, entre des lettres de mars et de mai 1919 ; or elle est datée *Wednesday* d'Hermitage, où Lawrence est allé passer quelques jours au début de novembre [34]. Elle est donc bien du mercredi 13 novembre 1918, ainsi que le prouvent la phrase « *Wonderful that there is peace* » qui se réfère à l'Armistice, et l'allusion à la première étude américaine qui doit paraître « ce mois-ci » dans *English Review ;* il s'agit bien de *The Spirit of Place*, paru en novembre 1918.

Mrs Henry avait soumis à Lawrence une nouvelle où elle cherchait à créer une atmosphère de terreur et d'horreur ; elle lui avait écrit au sujet de problèmes « philosophiques » dont il préférait lui *parler* plutôt que d'écrire. « De même que vous au sujet de votre nouvelle », dit-il, « j'éprouve un sentiment sur la réalité de la lune, par exemple, dont je puis à peine parler, tant cela pénètre au fond de mes entraillles et me donne un peu la nausée » [35]. Il est bien évident qu'il s'agit d'occultisme ; en effet, selon la doctrine secrète la lune est la mère de la terre, « vampirisée » par elle, et se vengeant sur elle en la pénétrant « de l'influence néfaste, invisible et empoisonnée qui émane du côté occulte de sa nature. Car elle est un corps *mort*, et cependant *vivant*. Les particules de son cadavre en décomposition sont pleines de vie active et destructrice, bien que le corps qu'elles ont constitué soit (maintenant) sans âme et sans vie ». Ses émanations, comme celles des tombes, sont « à la fois bénéfiques et maléfiques », et « comme toutes les goules et tous les vampires, la lune est l'amie des sorciers et l'ennemie des imprudents. » [36]

Lawrence est donc en veine de confidences ésotériques avec Mrs Henry, qu'il rencontrera lors de ses séjours à Londres et qui lui prêtera même un logement [37] : c'est de toute évidence comme suite à une conversation qu'il lui écrit :

> Essayez donc de vous procurer les livres de M^me^ Blavatsky. Ils sont volumineux et chers. Les amis à qui je les empruntais ne sont pas en Angleterre actuellement. Mais prenez dans quelque bibliothèque *Isis Unveiled*, et mieux encore l'ouvrage en deux volumes dont j'oublie le nom. Rider, l'éditeur de *The Occult Review* (essayez-la donc), publie tous ces ouvrages... Mais regardez dans *The Occult Review*. Vous comprenez, les livres que j'ai eus n'ont jamais été à moi, et tous sont gros, 10/6 et 1:1:0. Et il ne sont pas très-très bons. Mais essayez chez Rider, il a une bonne librairie [38].

---

34. Lettre à Amy Lowell du 5.XI.1918 dans Nehls 478.
35. L. 454-455, 24.IX.1918.
36. H. Blavatsky, *The Secret Doctrine*, 1888, vol. I, 155-156.
37. Cf. L. 455, 476.
38. L. 476. L'ouvrage *en deux volumes* n'étant pas *Isis Unveiled*, il ne peut s'agir que de *The Secret Doctrine*, dont les éditions antérieures à 1897 sont en deux volumes. Qui sont les « amis » qui ont quitté l'Angleterre au moment où cette lettre est écrite ?

« Je ne suis pas théosophe », écrivait-il à Waldo Frank, « mais les doctrines ésotériques sont merveilleusement illuminantes, historiquement. Je hais les formes exotériques. La magie m'a aussi beaucoup intéressé. Mais tout cela fait partie du passé, et d'un passé de notre personne : et rien ne sert de revenir en arrière, même vers les choses merveilleuses. Elles sont, en fin de compte, *vieux jeu.* » [39]

La première et la quatrième phrases font écho à la lettre à Campbell de décembre 1914 sur le symbolisme : les symboles chrétiens « représentent un moment de l'histoire de mon âme », mais « un moment fixé dans son contexte... Il est nécessaire de saisir la totalité. » [40] Ainsi l'œuvre de Mme Blavatsky n'est pas « très-très bonne », ne lui donne pas un contexte total acceptable. Cependant, si *The Rainbow* tire l'essentiel de son symbolisme du système chrétien décrit par Mrs Jenner, le symbolisme de *Women in Love* et des œuvres de 1917-1918 et plus proche de celui de *La Doctrine secrète,* et la lettre de Heseltine sur le symbolisme littéraire, citée plus haut, jette sa lumière sur le lien entre le symbolisme de Lawrence, certaines de ses idées critiques de 1918, et ses lectures ésotériques.

S'il est impossible de dater avec précision la lecture d'*Isis Unveiled* et de *The Secret Doctrine,* il est par contre certain que l'emploi de symboles tirés de ces œuvres, et l'intérêt que leur porte Lawrence, est à son maximum entre le début de 1916 et la fin de 1918. De même qu'en 1915 la lecture de Burnet l'a écarté du symbolisme chrétien, lui a fourni des thèmes héraclitéens qui alimentent son dualisme par un apport d'images et de contrastes nouveaux, de même de 1916 à 1918 son imagination va se nourrir d'éléments d'un symbolisme ésotérique, qui dans l'œuvre de l'après-guerre se fondra en une synthèse originale avec les lectures nouvelles que lui procurent en 1918 Barbara Low et sa sœur Mrs Eder : des livres de Jung, et un ouvrage sur la physiologie du système nerveux. Cette synthèse se manifestera dans *Psychoanalysis and the Unconscious.* L'œuvre du Lawrence

---

S'agit-il de Meredith Starr, ou de Heseltine (rentré d'Irlande en août 1918, ce qui est une contre-indication), ou encore du Docteur Eder, parti en mars pour la Palestine (Zytaruk, 33) ? Il est fort probable que Lawrence avait discuté ses lectures occultistes avec les Eder, ne serait-ce qu'à propos de Jung et des mythes. Témoin sa lettre à B. W. Huebsch, 30.IX.1919, dans laquelle il annonce que ses études de littérature américaine contiennent plus qu'une *Weltanschauung*, « a new science of psychology, pure science » : un psychanalyste anglais ne vient-il pas de partir pour Vienne « partly to graft some of the ideas on to Freud and the Freudian theory of the unconscious — is at the moment busy doing it ». Il demande le secret, craignant que les psychanalystes ne lui volent son idée, *dont il a parlé à Ernest Jones et à Eder :* « I *know* they are trying to get the theory of primal consciousness out of these essays, to solidify their windy theory of the unconscious... But they don't know how to use (the ideas) », CL. 596.

39. CL. 519.

40. CL. 302.

d'avant 1919 est encore et surtout imbue du symbolisme magique de *La Doctrine secrète,* et il cherchera dans la psychanalyse un support scientifique aux images qui le séduisent, bien plus qu'une structure explicative de sa personnalité et de ses problèmes. Chez Blavatsky comme chez Jung, il glanera ce qui lui plaît, images plutôt qu'idées, mais toujours avec une secrète préoccupation, qui s'affirme de temps à autre, de justifier ses croyances par le terme « scientifique ». D'ailleurs le sous-titre de *La Doctrine secrète* n'est-il pas *The Synthesis of Science, Religion and Philosophy ?* Ce qui peut surprendre, ce n'est pas ce qui reste de scepticisme chez Lawrence à l'égard d'un ensemble de croyances accumulé en désordre dans l'œuvre d'Hélène Blavatsky, c'est au contraire qu'il ait pu le prendre au sérieux presque autant que Frazer ou Tylor : lorsqu'il affirme « *they're not* very *much good* », ce n'est pas autant la négation qui compte, que l'affirmation contenue dans le *very* souligné et dans le *much.*

Cette ambivalence devant les doctrines ésotériques, toute proche de son attitude envers le symbolisme chrétien et l'art primitif, est faite de la tentation poétique des images et des symboles, d'une part, d'esprit critique de l'autre, et du sentiment que l'esprit humain peut se libérer de croyances qui ont fait leur temps et qui ne satisfont pas l'intelligence. Mais au moment où il rédige les essais sur les écrivains américains la tentation de l'occultisme est prédominante, et se mêle à des idées d'origine psychanalytique, qui ne semblent pas provenir encore de lectures approfondies autant que de conversations avec les Eder et Barbara Low.

⁂

The Symbolic Meaning, ou les études américaines de 1918

Des treize essais publiés en 1962 sous le titre *The Symbolic Meaning,* nous ne prendrons en considération ici que douze : les huit parus dans *English Review* de novembre 1918 à juin 1919, le second essai sur Hawthorne, probablement revu en Sicile en 1920 ; les deux essais sur Melville, faisant eux aussi vraisemblablement partie de la « version 2 », sicilienne ; et le *Whitman* paru en juillet 1921, écrit en 1918, mais révisé en Sicile en 1920. Les jugements de Lawrence sur les écrivains américains, considérablement différents de ceux qu'il porte dans la version de 1923 des *Studies in Classic American Literature,* ne doivent pas retenir ici notre attention, sauf dans la mesure où ils peuvent éclairer le développement de la pensée de Lawrence avant 1919. C'est en effet, dans l'étude de ses relations avec l'Amérique, c'est-à-dire en 1923, qu'il conviendrait de suivre l'évolution de ses impressions des écrivains des Etats-Unis, jusqu'à l'ultime version des *Studies in Classic American Literature.*

Ces essais présentent des ressemblances avec le *Hardy :* entrepris dans un dessein de critique littéraire, ils tournent vite à la confession, à l'exposé d'une philosophie, d'une cosmogonie, d'une psychologie, d'une analyse de la sexualité, d'une théorie de l'art et des symboles, d'une critique de la société mécaniste et matérialiste. Et comme le *Hardy,* ils présentent l'intérêt d'être une confession libre, franche, un commentaire par un écrivain créateur sur les idées et les croyances qui expliquent, *à priori* ou *a posteriori,* ses créations, autant ou plus qu'elles n'expliquent les auteurs qu'il étudie.

Si le *Hardy* a été écrit avant *The Rainbow* et les essais de l'*English Review* après *Women in Love,* on peut cependant admettre que le rapport entre l'œuvre créatrice d'une part, l'explication théorique de l'autre, est sensiblement le même dans les deux cas. Plus on admet que *Women in Love* est une œuvre symboliste à la charpente fortement structurée, plus il faut se ranger à l'idée que les doctrines exprimées dans les essais américains de la première version sont à la source même de la conception de ce roman tel qu'il fut écrit en 1916, et que le système interprétatif de l'expérience précède la création littéraire bien plutôt qu'il ne s'en dégage.

La question se poserait même de savoir si dès le moment où il écrit la seconde moitié du *Rainbow,* Lawrence n'est pas déjà plongé dans certaines lectures ésotériques qui donneront naissance aux idées exposées dans les études américanistes : dans le développement de ses conceptions depuis le printemps de 1915, on constate l'uniformité relative de certains thèmes qui suggère un approfondissement progressif plutôt que des sauts et des mutations au hasard des lectures. Par contre, s'il lit abondamment, il est frappant de voir à quel point il le fait pour trouver confirmation de ce qu'il éprouve profondément, pour chercher des arguments à l'appui de ses thèses. On se trouve donc en face d'un double processus, développement de son « système » personnel de pensée, et recherche de points d'appui et de justifications dans ses lectures.

Pourquoi Lawrence avoue-t-il en 1917 son penchant pour l'occultisme ?

Pourquoi en 1917 et 1918, au moment où il écrit les études de littérature américaine, Lawrence accepte-t-il de révéler au grand jour l'intérêt qu'il porte à l'occultisme, à la magie ? Nous l'avons vu, depuis la fin de 1914, imprégné de notions ésotériques, se révélant à demi dans telle phrase du *Hardy,* dans tel poème, dans la conception du personnage de Birkin. Rien dans sa correspondance, ni dans les biographies écrites par ses proches, ne nous

éclaire. Nous hasarderons une double explication. D'une part les nouvelles lectures, anthropologues comme Frazer, Tylor et Frobenius, psychanalystes que, selon Barbara Low [41] il n'aurait « pas beaucoup lus », et aurait pu lire « vers 1916 » (il n'a lu Jung qu'à l'automne de 1918), ont pu lui donner le sentiment, qu'il exprime dans une lettre déjà citée, de la valeur historique des doctrines ésotériques, et le libérer de la honte qu'il a pu éprouver de se sentir attiré par ces croyances.

Mais aussi, 1917 et 1918 sont en Angleterre, sous l'effet des deuils de guerre, des années où le spiritisme connaît une forte recrudescence, où se multiplient les efforts pour entrer en contact avec les morts. C'est à ce moment que sont publiées les œuvres sur le spiritisme de Sir Oliver Lodge [42], spécialiste des ondes hertziennes, qui lui-même essaye de communiquer avec son fils Raymond tué à la guerre. Nous verrons Lawrence revendiquer pour certaines de ses conceptions une base « scientifique », dans l'esprit même des travaux de Lodge, qui avait d'ailleurs gagné sa sympathie en lui écrivant à l'occasion de la suppression du *Rainbow*. Ainsi Lawrence se serait-il senti encouragé par un double courant favorable à ses tendances, le courant anthropologique et psychologique, et le courant spirite, qui a pu lui sembler assez proche de la psychanalyse, surtout si comme cela est possible c'est le Dr Eder qui lui a prêté des ouvrages occultistes.

L'influence diffuse de Sir Oliver Lodge est manifeste dans ses efforts pour affirmer la valeur « scientifique » de certaines de ses conceptions les plus osées : non seulement la notion de « polarité » fait son apparition dans son vocabulaire et revient constamment, mais elle s'associe librement avec celles de « magnétisme » et de « mystique » [43]; ce sont des « vibrations de l'éther » qui ont annoncé aux Aztèques de Montezuma la venue des Européens ; le « mystère de la prophétie » est jugé non moins absurde que « l'envoi de messages par radio » [44]. L'écrivain qui dénoncera la science passive, abstraite, morte, notamment dans *Fantasia of the Unconscious* [45], s'y prend à cinq fois pour affirmer « l'exactitude scientifique » de la description par saint Jean dans l'Apocalypse « du processus de conquête des centres dynamiques inférieurs ou sensuels par la conscience dynamique supérieure ou

41. Entretien du 25.x.1934. Pour Jung, cf. CL. 565 ; pour Freud, CL. 291.

42. *The War and After*, 1915 ; *Raymond, or Life and Death*, 1916 ; *Christopher, a Study in Human Personality*, 1918. Le 10 mai 1919 (CL. 587), Lawrence dira à Edouard Marsh sa « haine » du spiritisme à la Lodge. Autre preuve de l'intérêt qu'il lui a porté et dont témoigne le langage même de ses études américaines. L'Américain Leo Stein a bien vu le rapport entre les idées de D.H.L. et celles de Lodge. Il lui écrivait en effet (Luhan, L. in T. 11) à propos de *Fantasia of the Unconscious* : « The hour of war spiritualism is running to its end... » (1921).

43. SM 20, 23.

44. SM 23, 24.

45. *Fantasia*, 135-136, 136-137. 141, etc. Cf. SM 163 sur les alchimistes.

spirituelle »[46] : ici la « valeur scientifique » est attestée par J. M. Pryse, que Lawrence cependant ne nomme pas mais à qui il emprunte largement. Sa rhétorique suggère d'ailleurs qu'il est désireux de se convaincre à force de répétitions. En pleine divagation para-scientifique, il éprouve le besoin d'emprunter à la science contemporaine des notions qu'il dénature en les déplaçant de leur contexte, éther, magnétisme, radio-activité : « notre psyché *plasmique* », dit-il, est « *radio-active* », en contact avec « toutes choses ». Il mettra sur un même pied la « psychométrie » des spirites et la psychanalyse[47].

Sol, sel et ciel : la mystique du « lieu »

Sous ce vernis pseudo-scientifique, tout un système s'élabore, non plus comme un ensemble de symboles ayant valeur historique, mais comme une explication de l'univers et de la psychologie humaine, et, naturellement, du mystère de la sexualité et des diverses qualités de l'amour entre homme et femme selon qu'il correspond à la « jeunesse » ou à « l'écroulement » d'une ère de l'humanité ou du cosmos. Car le sujet prédominant, la préoccupation première, reste l'explication des rapports de l'individu avec « l'autre », le grand problème lawrencien.

L'un des points de départ mystiques d'un exposé dont on retrouve les morceaux épars dans les divers essais sur des écrivains américains, est l'étude de « l'esprit du lieu », thème qui préoccupe Lawrence depuis l'été de 1917. L'Amérique l'attire parce qu'elle se trouve sous « un nouveau ciel » ; cherchant une fois de plus ses métaphores dans un langage scientifique aux confins de l'alchimie, il espère qu'elle « fera naître en nous un nouvel esprit », grâce au « sel étranger qui doit exister dans le sol américain, et à l'éther différent qui est dans le ciel »[48]. Aussi le premier essai s'intitulera-t-il *The Spirit of Place* et exposera-t-il une double théorie : d'une part « tout art participe de l'esprit du lieu où il est produit » ; d'autre part l'homme moderne étant divisé, le message « mystique », « transcendantal », inconscient de l'œuvre d'art est différent du message intentionnel exotérique : « les idées délibérées de l'homme voilent, cachent, obscurcissent ce que l'artiste doit révéler » : l'artiste est un « somnambule », sincère dans ses intentions, inconscient de sa « duplicité », contrarié par « l'homme éveillé et le moraliste assis à son bureau »[49]. Idée empruntée sans doute à la psychanalyse,

46. SM 75. Cf. SM 176, 177, 178, etc.

47. SM 176. Il est fort douteux que par « *psychometry* », D.H.L. entende ici la mesure exacte des processus mentaux : il s'agit plutôt de la divination, du type de l'art des sourciers, sens courant du mot en 1917.

48. CL. 501, 518.

49. SM 16-18.

absorbée au contact des Eder et de Barbara Low, mais combien renforcée, encouragée par la littérature occultiste. Dans *The Spirit of Place* on trouve une première synthèse de ses contacts avec les psychanalystes, du spiritisme contemporain, et de ses lectures hermétiques. Et comme le manifesteront ses deux livres sur l'inconscient et la psychanalyse, l'influence des mystiques sera bien plus profonde, bien plus près de sa nature, que celle des psychanalystes.

Donc la littérature américaine a une qualité « étrangère », qui n'est pas « inhérente à la race anglaise », mais qui provient « du continent américain lui-même » : elle manifeste « un changement de l'être », « la différence d'une époque », « une réalité d'intraduisible altérité » par delà une « unité qui n'est qu'historique » [50]. Cette littérature témoigne, par son message ésotérique, inconscient, de la création d'une « race » nouvelle. Cette notion de race reste fort vague mais n'a guère varié depuis le *Hardy*. « Ainsi la race », affirme-t-il, « est en fin de compte autant une affaire de lieu que d'hérédité » : « le lieu attire l'élément humain qui lui est propre, et la race dérive inévitablement vers son propre pôle géographique psychique » [51]. Conception toute proche de celle de Chamberlain pour qui la race est la *Gestalt*, dans sa forme la plus pure, déterminée par des conditions telles que « le sang » et « l'idéal ». Nous verrons que pour Lawrence le sang est l'élément cosmique par excellence, le lien entre l'homme et le cosmos, donc entre l'homme et son milieu géographique et mystique, entre l'homme et son idéal profond. Conception aussi inspirée de la *Doctrine secrète*, parce que « race » évoque pour Lawrence la venue d'une ère nouvelle, grâce à un « lent et terrible processus de trans-substantiation » des Européens sur le sol d'Amérique : « leur plus subtil plasma a été changé sous le rayonnement de cieux nouveaux, la nouvelle influence de la lumière, leur première et plus rare substance vitale transmuée. » [52].

Une science ésotérique commune à l'humanité : Atlantide et migrations

Lawrence marque bien quelque peu ses distances vis-à-vis des occultistes, mais il ne les cite pas moins à l'appui de son mysticisme du lieu et des mutations historiques : liant explicitement leurs conceptions à celles des psychanalystes sur « la compréhension des symboles », il fait état de la doctrine selon laquelle l'humanité aurait possédé « un langage mystique universel » connu des prêtres de toute la terre « peut-être avant le

50. SM 16-17.
51. SM 20.
52. SM 29-30.

Déluge »[53], exprimant en idéogrammes ou en symboles une conception commune de la création cosmique: d'où l'universalité des symboles mystiques mais abstraits que sont le cercle, la croix ansée et la croix cerclée des Rose-Croix.

Le vrai langage universel (et ici l'artiste en lui s'élève intuitivement bien au-dessus des tentations de l'ésotérisme), c'est l'énoncé artistique, « langage de purs symboles », ne se référant pas à « une pensée, une idée, un concept mental », mais à « une pure expérience, émotionnelle et passionnelle, spirituelle et perceptuelle, tout à la fois. L'idée intellectuelle reste implicite, latente, naissante. L'art communique un état de l'être... Le langage de l'art emploie des symboles qui sont des pulsations du sang et qui empoignent les nerfs, et en même temps de purs percepts mentaux et de purs termes d'aspiration spirituelle. »[54]

Il n'en est pas moins séduit par l'idée d'une doctrine ésotérique commune à l'humanité, car il y revient à propos de Melville[55]. Le mythe de l'Atlantide le préoccupe[56], bien qu'il l'explique encore comme mythe, sans lui attribuer de réalité : son attitude envers tout le problème de la doctrine ésotérique ancienne, connue des initiés, tel qu'il se manifeste à propos de ce mythe, est pourtant empreinte de la caractéristique ambivalence lawrencienne. Tantôt il donne l'explication moderne du mythe de l'Atlantide, tantôt il affirme lui-même le mythe, indirectement, le fait sien: les sauvages, affirme-t-il, ne sont pas des enfants mais « des restes d'une population mondiale jadis civilisée, qui ont eu leur splendeur et leur être pendant d'innombrables siècles dans la voie de la connaissance sensuelle, cette voie conservatrice que l'Egypte nous montre à sa fin, mystérieuse et prolongée »[57]. Les sauvages sont « vieux » ; ce sont les « hommes du Nord », parce qu'ils ont mis en œuvre en eux-mêmes « de nouveaux centres de vie », qui sont « devenus jeunes », affirmation qui incidemment, explique mieux que *Women in Love* le problème qui se pose à Birkin devant la statuette africaine[58], à cela près que l'homme du Nord est Gerald, voué à l'extinction, et que Birkin, l'annonciateur de l'avenir, insiste davantage sur le retour aux « centres » sensuels que sur leur harmonisation avec les « nouveaux centres », ceux du cerveau. Ici la pensée didactique, explicative, de Lawrence est moins obscure que son expression imaginative dans le roman.

---

53. SM. 18.

54. SM. 19.

55. SM 221.

56. SM 22-23. Il y reviendra dans *Fantasia of the Unconscious*, où il cite Th. Belt, qu'il a lu en 1919 (Zytaruk, 35), ayant trouvé son nom cité dans *The Secret Doctrine*, II, 735, 766, à propos de ses théories géologiques sur l'invasion glaciaire ; cf. *Fantasia*, 8.

57. SM 223.

58. Cf. supra p. 504.

Non seulement l'Atlantide le tente déjà, mais les migrations sont pour lui l'effet de tendances profondes, inexplicables et certainement inconscientes. Des « axes » mystiques orientent l'humanité : chez les Romains, c'est l'axe Rome-Milan-Gaule, faisant suite à la polarisation Rome-Carthage ; puis l'axe divergent Rome-Byzance. Au Moyen-Age l'axe Rome-Trèves, le grand « circuit germano-italien de magnétisme vital », régit la « principale polarité de l'Europe ». L'Italie une fois épuisée par la Renaissance, « l'Europe et l'Amérique deviennent les grands pôles de vitalisme positif et négatif » : c'est là le courant magnétique qui poussa les explorateurs Outre-Atlantique ; l'influence qui les guidait « était primordiale à toute connaissance et à tout choix » [59].

Les Celtes, les Ibériens, échappant à la « culture italo-allemande », mystiquement hostiles au « principe civilisateur » de l'Europe, vivaient « sous le charme du magnétisme vital du continent inconnu », étaient inconsciemment « commandés » par cette attraction, au moment où Montezuma, actionné par « une clairvoyance de la race », équivalente pour le futur à la « mémoire de la race » pour le passé, éprouvait une mystique appréhension ! Il connaissait, littéralement, l'avenir.

Quant aux Pères Pélerins, ce n'est pas la liberté religieuse qu'ils sont allés chercher en Amérique : raison spécieuse, simple prétexte. Ils n'étaient pas plus chrétiens que les Inquisiteurs espagnols. Appelés par le Continent américain, ils y cherchaient vraiment, non la liberté mais « un sentiment de puissance sombre et tyrannique », ils voulaient dominer la vie, la mutiler, anéantir les impulsions vivantes chez eux et leur prochain. « L'Amérique ténébreuse, violente, primitive, leur donnerait la force de satisfaire leur appétit de l'anti-vie » [60]. Ils y sont parvenus, ils ont dominé la vie, mécanisé l'existence, et sont ainsi devenus « de bons hommes d'affaires », semblables aux Juifs, ayant comme eux détruit en eux-mêmes l'être instinctif et impulsif. On rejoint ici, une fois de plus, l'antisémitisme mystique et vitaliste de Chamberlain, de même que l'on y pressent la philosophie de l'histoire qui s'exprimera dans *Movements in European History*.

Dualité du Cosmos

Pour la première fois, Lawrence dévoile ici la totalité de ses conceptions hermétiques et la ferveur de sa recherche d'une explication totale de la création. Avec l'aide de lectures récentes, ce que l'on devinait dans le *Hardy*, dans certains passages du

59. SM 20-21.
60. SM 22-25.

Rainbow, et dans *Women in Love* et *The Crown,* s'affirme au grand jour : et il révèle les liens existant entre sa mystique de la nature et de la création artistique, et sa cosmogonie tout droit issue de la *Doctrine secrète* et des théories des Rose-Croix. En même temps qu'une hardiesse accrue dans l'exposition d'idées qui le hantent depuis longtemps, il faut bien admettre qu'il a maintenant trouvé chez Hélène Blavatsky la synthèse mystico-ésotérique qui le satisfait au moins pour un temps.

C'est pour expliquer dans *The Two Principles* ses idées sur le rôle de la mer chez Dana et chez Melville, que Lawrence consacre un essai entier à la dualité cosmique fondamentale et expose sa doctrine de la création du monde. C'est la doctrine gnostique, exposée avec les traditionnelles difficultés de vocabulaire, les mêmes mots alternativement désignant ou ne désignant pas, ce que l'on comprend d'ordinaire par eux. Le commencement n'est pas un commencement, « les Eaux » signifie l'eau, mais aussi la Terre; le « feu cosmique » innommable, est une « flamme obscure », et ainsi de suite. Mais de tout ceci quelques idées émergent, que l'on peut tenter de résumer.

La réalité créatrice ou « cosmos vivant » se divise en une « première et inexplicable dualité », en « deux grandes valves de l'univers primordial » [61] entre lesquelles plane « l'Esprit de Dieu ». « La Terre mystique, ce sont les Eaux cosmiques, et le Ciel mystique c'est le Feu cosmique obscur ». L'Esprit de Dieu se mouvant entre les Eaux et le Feu fait apparaître la Lumière : « Ce qui est sûrement vrai, scientifiquement, de la naissance de la lumière. » [62]

Cette première division est « perpendiculaire » (sic) ; une seconde division, celle de la ligne du firmament, est horizontale, ce qui donne la croix mystique des Rose-Croix, ⊕ , c'est-à-dire la représentation de l'Univers « le second jour de la création ». Au centre de la croix se trouve la réalité créatrice elle-même, grand oiseau à quatre ailes, dont deux sont les Eaux, et deux sont le Feu.

Sur le plan matériel, le soleil est l'effet d'un mouvement centripète des eaux et du feu obscur ; l'espace, celui d'un mouvement centrifuge de ces mêmes éléments cosmiques. On ne sait plus ce qui est métaphore et ce qui est croyance, lorsque Lawrence nous dit que des « eaux invisibles » (la vapeur) vont « nourrir » le soleil, et que « des eaux nouvelles » sont émises par le soleil et envoyées dans l'espace ; qu'un « feu obscur invisible roule ses vagues jusqu'au soleil, et qu'un feu neuf inonde l'espace », et que cela est « scientifique... physiquement parfait en réalité » [63] : il distingue donc entre une « réalité » et

61. SM 176.
62. SM 177.
63. SM 178.

des images, et s'efforce d'affirmer leur identité, soit pour se convaincre lui-même soit pour gagner l'adhésion de son lecteur.

Mais il dénonce l'erreur d'une cosmologie scientifique qui ne voit la vie que comme « un produit de réactions de l'univers matériel » : Dieu ne s'est pas retiré de l'univers, il y est immanent et le remplit sous forme d'un « plasma rare, vivant, homogène », d'un « éther vivant et conscient de soi », d'une « unicité créatrice » dont la substance se subdivise en multiplicité, comme fait un œuf.

Ici il enchaîne sur une idée mystique de la Cabale, dont nous avions trouvé la trace dans le *Hardy* [64], et qu'il devait peut-être à Blake ou à Swedenborg. « A chaque nouvelle impulsion du corps créateur, Tout s'unit à Tout : c'est-à-dire qu'une moitié du cosmos s'unit à l'autre moitié, avec un double effet ». La pensée devient particulièrement obscure ; mais il semble que cette union donne naissance en même temps à un nouvel individu sur le plan vital, à une nouvelle matière, « un nouvel élément chimique », une « gemme », sur le plan matériel. « Chaque chose nouvelle naît de la consommation des deux moitiés de l'Univers, les deux grandes moitiés étant les eaux cosmiques et le feu cosmique du Premier Jour ». Il existe un lien mystique entre les germes mâle et femelle, « épitomes » des deux principes cosmiques, et les éléments matériels, l'eau et le feu, entre le « plasma vital », identique à « l'être », et la matière inanimée. La vie, le plasma vital, est primordiale. Le monde inanimé n'est que de la matière morte, provenant des corps morts des créatures; c'est le « résidu statique » du « plasma conscient ». L'univers matériel est donc né de la mort de l'univers vivant [65].

Ainsi s'éclaire le symbolisme de *The Crown*, de *Women in Love*, de *Reality of Peace :* fondant l'ésotérisme blavatskien avec Héraclite, Lawrence voit l'univers comme un flux, constant et à double sens, de l'eau et du feu. La vie est « à mi-chemin entre le feu et l'eau », et les deux éléments doivent s'équilibrer, se consommer mutuellement, dans l'être vivant. Si le feu ou l'eau l'emporte, c'est signe que la vie s'est retirée. L'eau liquide n'est pas pure, elle est déjà mêlée de feu : la glace, les cristaux de neige, la vapeur, cette eau invisible qui se dirige vers le soleil, sont l'élément cosmique dans sa pureté. L'Air et la Terre sont des produits, des résidus du plasma vital.

Polarité, sexualité, et dualité cosmique

En opposition déclarée à la science comme au christianisme, Lawrence affirme le « dualisme mystique de la pure altérité, » qui dit-il, s'étend à toutes choses, « même dans l'âme ou le moi

64. Cf. supra pp. 382, 393.
65. SM 179-180.

ou l'être de toute créature vivante » : et de ce principe de « dualité et d'altérité » il tire « la dualité scientifique de la polarité. »[66] La quadruple action des deux éléments cosmiques, attraction mystique, mouvement centrifuge dans l'espace infini, est « l'activité radicale de l'univers », comprise par l'école de Pythagore et ses nombres symboliques ; elle explique les symboles mystiques, celui des Rose-Croix, le symbole de vie égyptien, le symbole d'Aphrodite, la croix surmontée d'un cercle : c'est dit-il en restreindre ridiculement la signification que d'y voir uniquement des symboles phalliques.

Cependant une explication des mystères de la sexualité s'imposait : bien que les deux sexes ne s'identifient pas entièrement avec l'eau et le feu, il existe entre sexualité et éléments primordiaux « un rapport indéfinissable ». La dualité sexuelle est celle même des deux éléments : Aphrodite est née des eaux, Apollon est le dieu du soleil ; cependant certaines races, hommes et femmes, émanent du soleil (on se souviendra de la *lumière dorée* d'Ursula), et d'autres de la glace, des eaux, de la lumière réfractée dans les glaces (Gerald) ; la femme évoque les eaux éternelles, et l'homme évoque le feu[67]. Lawrence s'est tout-à-fait assimilé les formes mystiques du raisonnement, qui n'appliquent jamais rigoureusement les principes de la pensée analytique, identité et causalité.

Il est un mystère « manifeste » : celui de « l'altérité créatrice » dans la sexualité ; « étant donné la polarité sexuelle », nous nous trouvons dans ce domaine également, comme dans la création du cosmos, en présence « d'un quadruple mouvement » : « La rencontre des sexes peut être l'union douce et délicate de la pure création, ou peut être la terrible conjonction dans l'opposition, une lutte éclatante, comme celle que se livrent le feu et l'eau dans le soleil »[68]. Toujours cette rencontre donne lieu à une « naissance » : dans le premier cas, naît une âme harmonieuse et unie, dans le second, une âme en désintégration, dans laquelle se poursuit la lutte éternelle des deux principes. Non seulement Lawrence donne ici son explication mystique de ses propres conflits, mais ce texte contient l'exposé le plus clair, le plus accessible de la différence que perçoit le romancier entre l'amour de Birkin et d'Ursula, et celui de Gudrun et de Gerald. Il tient la clé du contraste fondamental auquel est consacrée l'intrigue de *Women in Love,* et il donne le sens ésotérique de l'œuvre entière dans ses rapports avec l'idée du déclin de l'Occident : « Le premier type de naissance se produit *dans la jeunesse d'une époque,* dans le mystère de l'accord ; le second type l'emporte

66. SM 183.
67. SM 185.
68. SM 185.

aux moments de désintégration, lorsque s'écroule une époque. Mais en tous temps, des êtres naissent de ces deux manières, et la vie est faite de cette dualité. » [69]

Barbara Low nous a confié qu'elle avait, sinon psychanalysé, du moins étudié de très près Lawrence ; elle était certainement parmi les médecins qui l'ont approché, l'un de ceux qui l'ont le mieux connu, aux heures les plus assombries. Mais par ces entretiens avec les Eder et avec elle, Lawrence possède à ce moment des notions de psychanalyse, il cherche ailleurs que dans une psychologie génétique et fonctionnelle, dans une cosmogonie mystique, l'explication de ses propres tendances à la « désintégration » de la personnalité. Le divorce latent et toujours renaissant entre lui et la science analytique sous toutes ses formes, se manifeste ici par cette ardente poursuite d'une explication transcendantale, essentielle, qui le soulage du fardeau de ses problèmes personnels en les transférant au niveau de la création cosmique. C'est une exigence passionnée de sa nature que de s'expliquer en se « normalisant » le plus possible, comme aussi en faisant endosser la responsabilité de ses conflits à un principe général. Jamais, faut-il le souligner, l'explication psychanalytique ne s'impose à son esprit.

Psycho-physiologie des divers niveaux de conscience

Toute une psychologie va se greffer naturellement sur l'affirmation du quadruple mouvement des deux principes. Elle sera organisée autour d'une double dualité, dans laquelle les conseils et les avis des amis psychanalystes vont se transformer et s'intégrer à la conception dualiste.

En effet dualité et polarité s'affirment, dit-il, « dans la psyché individuelle », à travers « la quadruple activité créatrice ». Le conflit de l'adolescence entre l'homme spirituel et l'animal, va s'expliquer par une tentative de localisation des divers niveaux de la conscience, qui doit plus à James Pryse et au Yoga, qu'à la neuro-psychologie contemporaine. L'intérêt de cette tentative, nul en soi, est profondément révélateur sur la lutte de Lawrence pour dominer sa dualité et pour la justifier ; d'autre part, le vocabulaire symbolique de son œuvre, à partir de *Women in Love*, s'éclaire grâce à son analyse de la psyché individuelle.

> L'homme est divisé, selon l'antique phraséologie, en homme supérieur et homme inférieur : c'est-à-dire l'être spirituel et le sensuel. Et cette division est physique et réelle. Le corps supérieur, poitrine, gorge et visage, est le corps spirituel ; l'inférieur est le corps sensuel.

---

69. SM 185.

> Par l'être spirituel nous entendons cet état de l'être dans lequel le « moi » s'élève dans l'univers, et connaît toutes choses en s'infusant en toutes choses. C'est cette bienheureuse conscience qui rayonne sur les fleurs et les arbres et le ciel, tant et si bien que je suis le ciel et les fleurs, moi qui suis-moi même. C'est ce mouvement vers un état d'infinitude où je sens mon union vivante avec toutes choses.
>
> Par l'être sensuel, d'autre part, nous entendons cet état dans lequel le « moi » est le centre magnifique en lequel pivote et cesse toute vie, comme tout l'espace disparaît dans le centre du soleil. C'est une positivité centrale magnifique, dans laquelle l'être dort sur le puissant appui de sa propre réalité, comme une roue dort dans la vitesse de sa rotation sur son moyeu positif. C'est un état représenté dans les grandes et sombres statues des seigneurs assis de l'Egypte. Le « moi » est incontestable et insurpassable... Dans la partie inférieure du corps il y a obscurité et orgueil pivotal. Là, dans l'abdomen, l'univers contigu est bu dans le sang, assimilé, comme la grande vitesse d'une roue est assimilée dans le moyeu. Là, le grand tourbillon du sang obscur tournoye et s'assimile tout. Ici est le monde des eaux noires et vives, où le feu s'épanche en une création aqueuse. Ici dans le nombril, fleurit le lotus né des eaux, l'âme de l'eau engendrée par un germe de feu. Et le lotus est le symbole de notre premier être sensuel et parfait, qui s'élève en fleur du fond des eaux insondables [70].

Dans le bas du corps se trouve le siège d'une « conscience sanguine », source de « notre plus forte connaissance de nous-mêmes », d'une « centralité du moi », tandis que par les nerfs du système sympathique, « nous sortons de nous et nous devenons l'univers » : cette première dualité, poitrine (grand sympathique) et entrailles (sang, conscience sanguine) se double d'une autre, visage et lombes :

> Toujours, il existe un grand et incompréhensible équilibre entre les centres supérieurs et inférieurs, comme lorsque le baiser de la bouche accompagne l'embrassement passionné des lombes... Le visage et la poitrine appartiennent aux cieux, à l'infini lumineux. Mais dans les lombes nous possédons notre racine infrangible, la racine du lotus. C'est là que siège notre possession passionnée de nous-même, notre être inébranlable et indomptable. C'est là que les profondeurs appellent les profondeurs [71].

C'est de l'accord, de l'équilibre dans « l'être premier », entre poitrine et ventre, entre lombes et visage, c'est de l'établissement « dans le corps » de cette « quadruple conscience », que résulte l'accès à « la pleine conscience de l'esprit » : dans sa psychologie mystique doublée d'une alchimie, Lawrence voit cette consciene supérieure, celle de la pleine intelligence, comme « l'apex » qui

---

70. SM, 186-187.
71. SM, 188.

surmonte et complète « le pentagone sacré », l'agent synthétisant et créateur, « qui achève dans la perfection sa pensée et son idée finies de même que les éléments chimiques sont parachevés en leur forme définitive », échappant au « flux », à l'éternel écoulement. « L'esprit produit son or et ses gemmes, finis par delà toute dualité ». Une fois de plus, la psychologie lawrencienne aboutit à sa conception esthétique fondamentale, l'être parvenant à la perfection, se plaçant hors du temps, atteignant sa forme définitive, celle de la rose, du coquelicot, de la gemme. Mais cette idée s'appuie maintenant sur une interprétation mystique du corps et des dualités de l'être psychique et physique. Lawrence ne nie pas l'esprit, il lui donne sa place suprême, mais il l'associe étroitement à l'accord, à l'harmonie, de tous les éléments de la double dualité de l'être vivant.

Le moi et « autrui »

Outre le mystère de la création artistique, transmutation de l'éphémère en définitif, il lui faut expliquer l'autre mystère, celui de *l'altérité :* comment le *moi* se comporte-t-il devant l'*autre ?* C'est dans la « double polarité » du corps qu'il cherche une explication. Si elle ne satisfait guère l'esprit, elle a du moins le mérite d'éclairer complètement son symbolisme, depuis *The Crown* jusqu'à *Women in Love* et au-delà. Les quelques paragraphes sur lesquels s'achève l'essai *The Two Principles* illuminent le vocabulaire et les images de ces œuvres, et particulièrement les réactions de Birkin contre l'amour « unificateur », et les termes qui décrivent le personnage de Gerald Crich ; ils expliquent aussi la signification mystique du poème *Manifesto* et des scènes du *Rainbow* et de *Women in Love* qui s'y rattachent.

Polarisée avec l'activité du grand sympathique, est celle du « système volontaire » : « La partie frontale du corps est ouverte et réceptive, c'est la grande valve ouverte sur l'univers. Mais le dos est scellé, fermé. Et c'est des ganglions du système spinal que la *volonté* agit en s'imposant directement vers le dehors. »

> Les grands plexus de la poitrine et du visage fonctionnent dans le mouvement unificateur ; c'est à partir d'eux que l'âme s'avance dans l'union spirituelle. Correspondant à ces plexus, le ganglion thoracique et les ganglions cervicaux sont les grands centres de contrainte spirituelle, d'autorité ou de domination, la grande activité *seconde* ou négative du « moi » spirituel. C'est de ces ganglia qu'émanent les mouvements et les ordres qui *forcent* l'univers extérieur à se mettre dans l'état s'accordant avec la volonté spirituelle d'unification, la volonté d'égalité. L'égalité et l'accord religieux, et la vertu sociale, sont atteints par la force autant qu'ils sont naturels. Et c'est de ces ganglia du corps supérieur que procède la contrainte de l'égalité et de la vertu.

De la même façon, c'est par les ganglions lombaire et sacral qu'agit la grande volonté sensuelle de domination. De ces centres, l'âme s'avance hautaine et indomptable, cherchant la maîtrise. Ce sont les grands centres d'activité des soldats, des combattants : de même que chez le tigre et le chat, le centre de puissance est à la base de la colonne vertébrale, dans le ganglion sacral. Tout le terrible sentiment de puissance et de domination est localisé dans ces centres de volition, là où le dos est muraillé et fort, en muette opposition à la vie. Ceux-là sont les centres de polarité négative de notre être premier.

Ainsi la division du corps psychique est-elle quadruple. Si nous sommes divisés horizontalement au diaphragme, nous le sommes aussi perpendiculairement. La division verticale nous donne notre polarité, notre pour et notre contre, notre mystère de la droite et de la gauche [72].

Tout homme qui est parfait et accompli vit d'une quadruple activité. Il connaît la suave communion spirituelle, et il est en même temps une épée faisant respecter le niveau spirituel ; il connaît la tendre et indicible communion sensuelle, mais il est un tigre contre quiconque voudrait réduire sa fierté et sa liberté [73].

C'est donc en agissant sur le ganglion sacral qu'Ursula dans le chapitre *Excurse* déclenche chez Birkin l'activité dominatrice, qui fera de lui un « Pharaon », un homme complet, ne se bornant plus à chercher la « fusion » dans la femme mais affirmant son « altérité », son existence distincte : aux caresses de Lydia et de Tom Brangwen, également libératrices de l'individualité de chacun d'eux, ont succédé des gestes plus précis, dont la signification mystique est maintenant claire, même s'ils correspondent *aussi* à telle particularité psychologique propre de Lawrence. De même le poète de *Manifesto,* palpé par sa femme là où il est le plus « autre », est libéré du sentiment pénible d'appartenir à cette femme, de ne faire qu'un avec elle, et tous deux peuvent alors devenir « plus libres que les anges », vivre dans la plénitude de l'instant, dans le « mystique A PRESENT ». Cette libération, c'est l'acceptation par chacun des époux de l'existence totale et autre de l'autre, sans appétit de domination ni de soumission :

Nous aimerons, nous haïrons,
Mais ce sera comme une musique, pure expression,
L'éclair et l'arc-en-ciel apparaissant en nous sans invitation, sans [entraves,
Jaillissant tout droit de l'inconnu,
Comme des ambassadeurs [74].

La psychologie des *Chakras* vient à l'appui du désir de retrouver la spontanéité de l'être, d'aimer sans honte et sans

72. Ceci suggèrerait une double division verticale, avant-arrière et gauche-droite.
73. SM, 188-189.
74. CP, 268.

l'humiliant sentiment de la sujétion à la femme. La spontanéité en amour s'atteint par l'équilibre du Yoga.

L'univers mystique et la dualité esprit-matière : portée symbolique de l'art

Un univers mystique existe pour Lawrence au sein même de l'univers physique : matière et esprit se confondent, ne font qu'un, et les manifestations de la perfection, les gemmes, les fleurs, les bêtes et quelques humains, sont l'effet d'un parfait équilibre, d'une parfaite harmonie des deux principes, de la dualité partout présente et sans cesse répétée en une infinité de dichotomies complémentaires, parfois même contradictoires pour des esprits mesquins. Où commence la croyance, où finit le jeu de l'esprit ? Admettons que Lawrence, au moment où il écrit *The Two Principles*, est pris au jeu au point de s'y laisser entraîner plus avant même qu'il ne le fera dans *Fantasia of the Unconscious*, où il affirmera dans le titre même qu'il s'agit d'un jeu, tout en y adoptant envers la science « officielle » une attitude plus désinvolte, celle d'un homme convaincu de ce que ses intuitions valent mieux que tout effort d'analyse. Attitude ambivalente, dans laquelle la soif de certitude, l'entraînement de la poésie et des images fulgurantes, le besoin d'une synthèse qui explique et justifie à tout prix les impulsions contradictoires de son être, luttent contre un esprit critique et pratique qui ne sommeille pas toujours. Il est certain que Lawrence voudrait croire, qu'il garde la nostalgie d'une foi assurée, d'une explication totale de son univers.

Mais s'il se laisse emporter dans *The Two Principles* et paraît entièrement gagné aux tentations d'un occultisme métissé d'une pseudo-neuro-psychologie, son point de départ était celui d'un critique littéraire conscient de la valeur des symboles en même temps que de leurs limites. Les pôles autour desquels tourne sa pensée étant toujours la sexualité et la création artistique, dans les études de 1918 c'est celle-ci qui prédomine.

L'art, l'énoncé artistique, affirme-t-il, est et sera toujours « le plus grand langage universel de l'humanité, plus grand que n'importe quel symbolisme ésotérique » [75] : il affirme la prééminence de l'art spontané, issu directement de l'expérience, par rapport à un système de symboles « autorisés » émanant « d'une pensée ou d'une idée, de quelque *concept* mental » [76].

Ramenée pas l'analyse à sa « capacité didactique », dégradée, l'œuvre littéraire apparaît donc comme « une *idée* subtile

75. SM, 18-19.
76. SM, 19, cf. supra, p. 582 et note 54.

et complexe exprimée en symboles » : car « dans certains buts, il est nécessaire de dégrader une œuvre d'art en une affaire de significations et d'exposé raisonné. Ce processus de réduction fait partie de la science de la critique » : en l'appliquant aux écrivains américains, Lawrence distingue en eux d'une part le fond didactique, « le développement de l'orthodoxie européenne sur le sol américain », d'autre part « leur signification symbolique », « la profonde portée symbolique qui procède de (leur) âme inconsciente ou subconsciente, lorsqu' (ils) travaillent dans un état créateur qui ressemble au somnambulisme ou au rêve. » [77]

Ici se boucle l'anneau mystique de sa pensée critique : il a postulé l'inconscient actif, conditionné par l'esprit de la localité ; il a identifié la matière et l'esprit, l'unité existant par delà la dualité universelle ; les gemmes de l'art, produits du subconscient, s'identifieront aux gemmes de la terre, de la localité, car elles seront produites grâce à une transmutation mystique des hommes et de leur âme. La nature est la source de l'art, comme de toute création, de toute vie : l'esthétique de *The Crown* se confirme, s'affirme, se tourne déjà toute vers l'esprit de ce qui sera le plus pur, le plus original Lawrence, en poésie et en prose :

> Chaque grande localité s'exprime parfaitement, dans ses *fleurs*, ses *oiseaux* et ses *bêtes* à elle, et enfin dans ses *hommes* à elle, par leurs œuvres parachevées. Les montagnes se livrent dans l'ineffable perfection exprimée de la fleur de gentiane bleue, et dans l'edelweiss, si doux, et pourtant en forme de cristal de neige. Et les strates de la terre elles-mêmes aboutissent à un point de parfaite, d'ineffable concentration dans les saphirs et les émeraudes qui leur sont inhérents. Il en est ainsi de tous les mondes, et de tous les lieux du monde. Nous pouvons le tenir pour une loi [78].

Conscience sanguine et instinct : les mythes de l'art

Dans cette mystique du lieu, l'esprit de la localité se communique aux êtres vivants par le sang, directement et sans passer par le système nerveux :

> Ce que nous appelons « instinct » dans des créatures comme les abeilles, les fourmis, les baleines, ou les renards ou les alouettes, est le fonctionnement sûr et parfait de l'esprit premier *(primary mind)* chez ces créatures. Tout le tissu du corps est tout le temps conscient *(aware)*. Le sang est éveillé *(awake)* : tout le système sanguin du corps est un grand champ de conscience première *(primal)*.

---

77. SM, 19.
78. SM, 30.

Dans le système nerveux cette « conscience première » est localisée, spécialisée. Chaque centre nerveux a *sa* conscience, ses perceptions, sa spontanéité « des désirs et des idées ». L'abeille se dirige grâce à un « rapport primaire entre ses tissus et ceux des objets adjacents », grâce à une « pensée physique », à un « concept sensuel » [79].

Et cette pensée subliminale, physique, sensuelle, s'exprime dans les mythes : « L'esprit primaire ou sensuel de l'homme s'exprime le plus profondément dans le mythe... Le mythe est l'expression de la connaissance première de soi, de la psyché dynamique de l'homme... (qui).... énonce, en termes plus ou moins monstrueux, sa propre et fondamentale connaissance de sa genèse. » Parce que tout est « coordonné » dans l'univers, « la genèse de la psyché de l'espèce humaine est en même temps celle du soleil, de la lune et du tonnerre: en vérité, la genèse de tout... Et la clé ou le vif actif du mystère créateur se trouve dans la psyché humaine. » Ainsi Lawrence en vient-il à affirmer que tout n'existe que dans l'esprit humain. Mais telle est sa méfiance envers la connaissance abstraite, qu'il parvient à cet idéalisme par le détour de l'affirmation d'une spiritualité de la matière même du corps, d'un monisme de l'esprit et de la matière : c'est dans « l'âme humaine, la psyché humaine, l'anima humaine », que réside « le vif du mystère créateur », et « l'unique forme de culte consiste à *être* : que chaque homme soit lui-même, c'est-à-dire ce qui procède du mystère et prend forme en tant que « moi » impénétrable. Dans l'âme, dans le moi, dans l'homme vraiment lui-même, le mystère divin est actif et évident, surtout et avant tout. » [80]

L'intelligence du monde chez l'homme suit un double chemin : l'esprit « sensuel », celui qui réside dans les centres inférieurs, crée le mythe, puis l'art ; l'esprit « rationnel », depuis les cosmogonies antiques, passe par l'étape de la science de la nature, pour enfin chercher à pénétrer « le rapport (existant) entre la réalité scientifique et la réalité créatrice, personnelle ». Ainsi s'effectue progressivement « une pure unisson entre religion et science », s'établit « une harmonie entre les deux moitiés de la psyché ». Le mythe, qui répugne à la raison, et la cosmogonie scientifique, que rejette « la psyché passionnelle », doivent être réconciliés afin que l'homme « puisse réellement commencer à se libérer, à vivre son moi tout entier, sa vie entière, dans la plénitude. » C'est le rôle de l'art que de libérer ainsi l'individu dans une synthèse : « Lorque l'unisson entre l'art et la philosophie sera complète, alors la connaissance sera entière, et non

79. SM, 135.
80. SM, 136-137.

toujours partielle comme à présent » [81]. L'art est la synthèse souveraine, l'acte créateur de l'individu.

Les confessions d'un artiste : une étape vers la synthèse

Ce bouillonnement d'idées s'exprime de façon désordonnée à propos des divers écrivains américains auxquels s'intéresse Lawrence. Le système exposé n'est ni complet, ni bien sûr cohérent, et l'on pourrait noter des divergences, parfois assez importantes, entre tels passages ayant trait à la conscience, à ses diverses formes. La position de Lawrence envers les mythes de la doctrine secrète varie selon qu'il se laisse aller avec le feu de l'imagination artistique, à exposer les cosmogonies antiques et la doctrine yoga des centres vitaux, ou qu'il réagit en homme de son temps gardant un certain respect pour la démarche scientifique de l'esprit.

La science lui en impose encore, comme l'atteste sa rhétorique inspirée de Sir Oliver Lodge, mais elle ne le satisfait pas. Il en parle en termes mesurés, affirme avec modération la suprématie de l'art, mais comme une synthèse. On est frappé, dans le premier essai sur Hawthorne, de l'équilibre mental et de la sérénité des passages sur le mythe, la science et l'art, qui contrastent avec l'attitude truculente de la *Fantasia of the Unconscious* et du premier essai sur Melville [82], certainement revu en Sicile en 1920 et portant la marque d'une irritabilité croissante à l'égard de la science. Il faut retenir, de l'effort philosophique et critique de Lawrence en 1918, cette recherche d'une synthèse entre le mythe et la science, qui marque un progrès vers un équilibre, probablement aidé par ses lectures ou ses entretiens avec le Dr Eder sur la psychanalyse.

Plus que les études parues dans le recueil de 1924, après la double et la triple rédactions, celle de Sicile en 1920, celle d'Amérique en 1923, les essais de *The English Review* sur la littérature américaine marquent une étape dans la formation de Lawrence, une étape vers la synthèse de ses aspirations profondes et de ses nouvelles lectures : comme à vingt-quatre ans il assimilait la technique et les thèmes de George Moore, comme entre 1910 et 1915 il absorbait Nietzsche, les romanciers russes, puis Chamberlain, entre 1916 et 1918 il digère Pryse et Blavatsky, y trouve ce qui correspond à ses idées préconçues, à ses besoins ; il prend quelque peu contact avec les psychanalystes, comme en font foi dans ces études des termes tels que « sublimation », certaines conceptions du mythe et de la légende et au moins une

81. SM, 138.
82. SM, 223.

allusion directe au complexe d'Œdipe [83]. Mais surtout, de même qu'en 1914, cherchant à se renouveler, à mettre au point sa méthode, sa conception des caractères et son style avant de récrire *The Rainbow*, il prend Hardy comme sujet d'étude, en 1917 il se tourne vers les Américains, les hommes du Nouveau Monde, chez qui il veut voir les annonciateurs ou les fondateurs d'une nouvelle humanité. Il cherche encore les bases de Rananim chez Fenimore Cooper, Hawthorne, Melville, Whitman, qui sont alors ses héros ; il voit dans Franklin, dans Crèvecœur, les manifestations du mécanisme égalitaire, de l'abstraction politique et économique, « le triomphe de la volonté de l'homme et des lois de l'univers mécanique » [84], les agents de la « réduction », de l'Amérique démocratique qui le repousse déjà et qu'il détestera en 1923.

Mais surtout c'est vers les origines et l'évolution du puritanisme américain qu'il se tourne, au moment où lui-même s'efforce de formuler sa religion personnelle, en opposition précisément au puritanisme calviniste dans lequel il a été élevé, et auquel il attribue les origines de ses difficultés d'adaptation à la vie. En s'attaquant à l'égalitarisme d'un Franklin, à la démocratie économique, c'est à l'héritage calviniste des Pères Pélerins qu'il s'en prend. C'est dans cet esprit qu'il dénonce leur recherche inconsciente du pouvoir, leur tyrannique désir « d'anéantir toute impulsion vivante », leur appétit de domination de la vie, leur « dangereuse et négative passion religieuse de répression » [85]. De même qu'elle avait donné à l'Espagne « l'impulsion vers la cruauté religieuse » de l'Inquisition, affirme-t-il, de même l'Amérique *appelait*, attirait des Pères Pélerins, elle leur offrait ce qui convenait à leur puritanisme, l'esprit du lieu « leur prêterait la force de satisfaire leur désir d'anti-vie » [86]. Se souvenant des leçons de Chamberlain, Lawrence distingue en effet entre Bernard de Clairvaux, saint François d'Assise, et Martin Luther, ces *libérateurs* de l'être humain, et le calvinisme puritain, religion de l'anti-vie qui perpétue le désir juif de « domination sur les fonctions naturelles », manifesté dans le rite de la circoncision, dans la frénésie de mutilation d'un saint Siméon ou d'un saint Antoine [87]. Il associe dans une même réprobation le calvinisme des colons de la Nouvelle Angleterre et la mécanisation de la production, « qui explique la démocratie occidentale », et qui substitue au « riche lien passionnel » entre les hommes « le lien

83. Cf. SM, 135, 136-137, 125 : « In psychoanalysis almost every trouble in the psyche is traced to an incest-desire ». Ensuite il nomme Jung. Cette allusion a pu être ajoutée sur épreuves, car il n'a lu Jung qu'à la fin de 1918 et l'article est paru en avril 1919.

84. SM, 58.

85. SM, 25.

86. SM, 25. cf. supra p. 583 et note 60.

87. SM, 24-27.

mécanique de la fonction utilitaire » [88]. Il identifie la démocratie égalitaire et l'anti-vie, l'absence de « toute âme vivante » comme chez « la plupart des Juifs » [89]. Devant le spectacle d'une Amérique démocratique, mécanisée, d'où a disparu « le corps impulsif » et où subsiste « l'être délibéré, auto-déterminé », le parfait homme d'affaires, l'Américain semblable au Juif, comme lui incapable de repos, Lawrence prophétise. Pas plus que l'Angleterre de Lloyd George n'est la véritable nation dont il rêve, l'Amérique de Wilson n'est la vraie, la primitive :

> Ceci n'est pas la réalité de l'Amérique. Ce n'est que la réalité de notre propre négation, reflétée vers nous par le vaste continent primitif. Il viendra une Amérique que nous ne pouvons prédire, une nouvelle création sur la face de la terre, un monde par delà ce que nous sommes. Les débuts du Christianisme ont produit de monstrueuses excroissances, de monstrueux reflets du monde qui se mourait, déformés et magnifiés par l'esprit nouveau. Ces monstruosités, comme d'énormes et horrifiants fantômes dont les hommes ne souhaitent pas se souvenir, ont disparu et laissé l'ère nouvelle se dérouler lentement vers l'été européen. Ainsi la monstruosité mécanique de l'Occident disparaîtra bientôt [90].

Le Lawrence de 1917, déçu par l'entrée en guerre de l'Amérique, exprime ici sa rancœur : ce passage est son adieu à Rananim, et déjà l'Australie le tente comme un ultime espoir [91] : mais le conflit entre le puritanisme, le triomphe de la volonté sur l'être instinctif et les effluves du ciel et du sol américain, tel est le sujet de cette autre confidence lyrique qu'est la première version des études de littérature américaine. Bien plus mesurées, plus équilibrées que ses jugements de 1923, ses analyses des grands écrivains de la Nouvelle Angleterre contiennent des confessions, des phrases révélatrices. Il n'appartient pas à la présente étude de les examiner dans leur rapport avec les écrivains eux-mêmes : c'est à propos de l'ouvrage définitif de 1924, qu'il convient d'examiner les jugements successifs sur un Franklin ou un Whitman, selon que l'Amérique lui apparaissait encore comme un lointain mirage, ou comme le pays où selon son habitude il s'emportait violemment contre choses et gens. Il suffira ici de signaler quelques-uns des traits où il se reconnaît lui-même en 1918 dans les écrivains d'Outre-Atlantique.

Crèvecœur est un précurseur de *Birds, Beasts and Flowers* ; il se pose pour lui en maître de l'art de peindre la nature : « Il ne voit les insectes, les oiseaux, et les serpents que dans leur être primitif propre » [92]. Fenimore Cooper est mystiquement uni

88. SM, 27.
89. SM, 85.
90. SM, 28-29.
91. SM, 30 : « There remains America, and, beyond, the even farther-off Australia ».
92. SM, 61.

aux guerriers américains, comme l'Anglais pur sang Birkin se sent uni au germanique Gerald : « Tout l'avenir se trouvait pour lui, latent, non dans la femme blanche, mais dans la sombre et magnifique présence des guerriers américains, avec qui il serait réuni dans l'expiation suprême des races » [93]. Peut-être cette phrase explique-t-elle même l'une des intentions de Lawrence lorsqu'il a fait de Gerald le type même de l'Allemand blond, et l'a fait étudier dans une Université allemande.

Lawrence, toujours à propos de Cooper, prédit la vengeance de la nature, de l'Esprit du Lieu, contre la civilisation stérilisante qui envahit tout [94]. Poe symbolise pour lui le déclin de l'âme occidentale, la mort inévitable de la psyché deux fois millénaire de l'homme moderne, dans une lente désintégration ; il lui sert à illustrer, à l'aide de la *Maison Usher*, sa théorie des « sympathies et des réponses du sang qui réagit au monde matériel » [95]. Chez Hawthorne on retrouve Ursula, sa liaison dévastatrice avec Skrebensky : « La femme isolée ou en avance sur l'homme est toujours mystiquement destructrice » [96]. Dans Melville il trouve l'affirmation de la mer comme « le siège matériel de la profonde conscience sacrale-sexuelle. » [97]

Whitman, la femme, la camaraderie

Mais c'est Whitman, le guide et le maître de ses jeunes années, mieux connu par Willie Hopkin et probablement par l'étude de Carpenter [98], qui dans cette première ou seconde version recueille encore son admiration, alors que le texte de 1924 le tournera en dérision, comme si Lawrence avait alors honte de ce qu'il avait lui même été lorsqu'il admirait et imitait Whitman.

En l'absence du manuscrit de 1918, le texte paru en 1921 reste cependant assez proche des préoccupations de Lawrence au moment où il écrivait la première version, avant d'avoir lu Jung, mais en pleine réaction contre la « fusion » avec la femme, contre la *Magna Mater* qu'il sentait présente en Frieda ; et l'esthétique poétique de cette seconde version est toute proche de celle du *Hardy*, de *The Crown*, et de la préface de 1919 à l'édition américaine de *New Poems* [99]. La valeur de cet essai comme

93. SM, 96.
94. SM, 99.
95. SM, 116, 126.
96. SM, 143.
97. SM, 235.
98. CL., 556, lettre à Sallie Hopkins : « The Whitman essay reminds me of Willie », juin 1918.
99. *Phœnix*, 218 ; CP, 181-186. Préface datée de Pangbourne, 1919, aux *New Poems*, B. W. Huebsch, New-York, 1920.

confession, comme révélation des préoccupations intimes de Lawrence, est telle que, considéré avec cette préface, il constitue peut-être le meilleur et le plus clair commentaire sur les poèmes, *New Heaven and Earth*, et, jusqu'à un certain point, *Manifesto*, qui résument l'essentiel de la vie affective et de la pensée ésotérique du Lawrence de 1916 à 1919.

Whitman est « le plus grand des Américains » et « l'un des plus grands poètes du monde ». Mais dans cette grandeur « un élément de fausseté » nous trouble. Les chrétiens, et ici Lawrence revient à la pensée du *Hardy*, ont voulu « annihiler l'être sensuel dans l'homme », en affirmant la spiritualité. Une fois l'être sensuel conquis, l'homme tend à « provoquer les réactions passionnelles à partir de l'esprit », sans aucune spontanéité : c'est le cas des « esthètes et symbolistes », de Baudelaire à Maeterlinck et Wilde, aux Russes, au romanciers français et anglais : d'où « vie vicieuse et art contrefait » ; l'idéalisme met un terme à toute spontanéité.

Cela, poursuit Lawrence, est vrai aussi de Whitman : mais s'il est parfois affecté, trop conscient, il « est allé de l'avant dans la connaissance de la vie », et c'est lui qui « surmonte la grande climatérique de notre civilisation » [100]. Le langage et la pensée rappellent ici Pryse, comme le font les allusions à saint Jean l'Evangéliste et aux ésotériques grecs.

> Whitman entre dans la phase ultime du triomphe spirituel. Il arrive vraiment à ce stade de l'infinitude que cherchaient les voyants. En assujettissant les *centres les plus profonds* du « moi » inférieur, il atteint le degré maximum de conscience dans le « moi » supérieur : un degré de conscience étendue plus élevé, peut-être, que chez aucun homme dans le monde moderne [101].

Ici le commentaire de Lawrence sur Whitman dérive en droite ligne de Pryse, et de sa description de la « conquête » des chakras par le « voyant » qui peut alors « connaître les réalités éternelles » [102] : telle est l'initiation de saint Jean dans *l'Apocalypse* expliquée par le théosophe irlandais. Peut-être cette interprétation de Whitman doit-elle aussi quelque chose à Edward Carpenter, *The Art of Creation*, ch. IV, *The Stages of Consciousness*, qui y cite un autre disciple de Whitman, le docteur R. M. Bucke, aliéniste américain dont le livre *Cosmic Consciousness* [103] témoigne des mêmes préoccupations et des mêmes efforts

---

100. SM, 255-256.
101. SM, 256.
102. Pryse, *The Apocalypse Unsealed*, 22-23, 60-61, etc.
103. R. M. Bucke, *Cosmic Consciousness*, Philadelphia, 1901 : Lawrence a-t-il lu ce livre ? Il a pu en entendre parler par les Hopkin ; l'ouvrage contient une liste des hommes ayant atteint la « conscience cosmique », où figurent la plupart des héros de Lawrence, y compris saint Jean l'Evangéliste, Shelley, et Whitman et Carpenter, amis de Bucke.

que chez Lawrence et Carpenter pour baser sur une neurophysiologie aujourd'hui bien dépassée une conception de la « conscience cosmique ».

Pour Lawrence, comme pour Carpenter, la grandeur de Whitman tient à ce qu'il parvient à « l'état de compréhension infinie » grâce à une progression « par les choses externes vers le vif » : « Le vif c'est l'être vivant, le vif des vifs c'est l'âme individuelle. Et c'est là, dans le vif, que Whitman cherche l'expérience de l'infinitude, sa vaste extension, son intensification concentrée dans le Tout. Il poursuit la conquête jusqu'au bout » ; « la grande unité, l'expérience de l'infini, le triomphe de l'esprit vivant, qui enfin embrasse tout, est ici accompli » [104]. Le chant whitmanien, c'est « l'état maximal de conscience chez l'homme, son état le plus haut d'être spirituel. Suprême conscience spirituelle, et divine ivresse de la conscience suprême. » C'est l'Unique Identité de toutes choses, Whitman devenant « dans sa personne le monde entier, l'univers entier, l'éternité du temps toute entière. »

Mais ici Lawrence se sépare de Whitman: « Même à son maximum, un homme n'est pas plus que lui-même. Quand il est infini il est encore lui-même. Il a encore un nez à moucher » [105] : un homme est seulement lui-même, voilà « la vérité essentielle » ; seconde vérité, son « unité » démocratique avec la masse n'est qu'une « énorme demi-vérité ». A la démocratie Lawrence oppose l'autorité, le Pharaon, le conquérant : « L'autre moitié c'est Jehovah, et l'Egypte, et Sennachérib : l'autre forme de Totalité, terrible et grandiose, comme dans les Psaumes » [106]. Whitman s'identifie au Tout par fusion, par sympathie ; mais toute systole a sa diastole, toute vie a sa polarité, tout mouvement a son recul : « La direction est double. La *direction unique* de Whitman devient une hideuse tyrannie une fois atteint son but d'Unité avec Tout. Son Unique Identité est une prison d'horreur, une fois accomplie » [107]. C'est l'horreur éprouvée par le poète dans *New Heaven and Earth,* lorsqu'il s'identifiait avec toutes choses au point de désirer la mort, et que

> Créateur, je regardais ma création ;
> Créé, je me regardais, moi créateur :
> C'était une horreur maniaque enfin . [108]

C'est la prison d'horreur d'un Dostoïevsky, dans laquelle se désintègre l'être cherchant l'expansion, l'union sans fin.

---

104. SM, 257.
105. SM, 257-258.
106. SM, 258.
107. SM, 259.
108. CP, 257.

Mais en atteignant « l'état infini », Whitman s'est montré un précurseur, un pionnier d'un « nouveau champ de vie » : « il pénètre au centre même de la vie et il le sublime dans la conscience » ; il vit dans « l'extase de se donner » ; il traite la femme comme « une grande fonction, rien de plus », « une fonction soumise. Elle n'est plus un être individuel avec une âme vivante... Fonction du sexe, fonction de la naissance. »

Comme on est loin de la conception initiale des *Sisters*, la femme s'individualisant ! L'homme de l'avenir, le héros lawrencien (c'est le temps où Lawrence commence à écrire *Aaron's Rod*), se passera de la femme :

> Agissant à partir des centres derniers et les plus profonds » (c'est-à-dire des ganglia de la zone génitale), «l'homme agit sans la femme. Il n'est plus question de la perpétuation de la race, mais de l'être pur et suprême, de la perfection de la vie, au plus proche de la mort. Agissant à partir de ces centres, l'homme est un être extrême, l'inconcevable guerrier, créateur, animateur, bâtisseur. Et la polarité est d'homme à homme. Whitman seul de tous les modernes a connu ceci positivement. D'autres l'ont connu négativement, *pour épater les bourgeois*. Mais Whitman l'a connu positivement, de cette connaissance terrifiante, en a connu l'extrêmité, la perfection, la fatalité... Et il dit le mystère de l'amour mâle, l'amour des camarades. Continuellement il nous dit la même vérité : le nouveau monde sera édifié sur l'amour des camarades, la nouvelle grande dynamique de la vie sera l'amour mâle. De cette inspiration (naîtra) la création de l'avenir [109].

Ce passage, sans doute récrit en 1920, doit-il quelque chose au fascisme naissant de l'Italie d'alors ? Cela n'est pas impossible ; mais il évoque de multiples et plus profonds échos lawrenciens, depuis la baignade du *White Peacock*, en passant par la lutte de Birkin et de Gerald, par les scènes de Higher Tregerthen avec Murry et les soirées avec William Henry Hocking. L'héroïque libération à la Lohengrin du joug féminin que prêchait Weininger, a ici encore sans doute, laissé ses traces, qui se fondent avec la mystique wagnérienne d'un Chamberlain. Passage synthétique s'il en est, où se retrouvent les multiples influences qui se mêlent dans le Lawrence d'*Aaron's Rod* et des romans de l'après-guerre, et les tendances profondes d'une personnalité qui demeure ou redevient ambiguë.

Lawrence reste jusqu'au bout de cet essai, fidèle à son admiration pour Whitman: le poète de *Calamus* a vu de près la mort, car « la vie créatrice doit s'approcher de la mort, afin de boucler le circuit mystique. Les purs guerriers doivent se tenir au bord de la mort » [110] : le Lawrence de l'invocation nietzschéenne à la mort

---

109. SM, 260-261.

110. SM, 262. Cf. Nehls, 501, lettre à Godwin Baynes. « But I find in his Calamus and Comrades one of the clues to a real solution — the next adjustement. I believe in what

de *Reality of Peace*, parle ici avec émotion du poète de la Guerre de Sécession. En passant, il rend bien hommage au mariage, mais pour qui sait quels sont en 1918 les sentiments de Lawrence envers Frieda ces lignes prennent toute leur signification : le mariage, « orbite éternel », vient, dit-il, *après* les « amitiés asexuées », la famille, le clan, la nation, et *avant* « l'amour entre camarades, l'amour mâle qui seul peut créer une ère nouvelle de vie ». Est-ce à dire que l'amour entre hommes ne serait pas asexué ? Le mariage ne supplante pas « amitié, famille et nationalité », il ne « devrait » que les consolider. « Une femme ou un mari qui entreprend d'annuler les vieux liens et les affections d'avant le mariage sape les fondations du mariage ».

De même la camaraderie entre hommes ne doit pas détruire le mariage :

> Ultime progression à partir du mariage, elle est la dernière fleur sans graine, toute de pure beauté, par delà tout but. Mais si elle détruit le mariage, elle en vient à n'entraîner que la mort. Dans sa beauté, la suprême camaraderie fleurit au bord de la mort. Mais elle fleurit à partir de la racine de toute vie, sur l'arbre en fleurs de la vie. Le circuit vital *actuellement* dépend tout à fait de l'unisson sexuelle du mariage. Ce circuit ne doit jamais être rompu. *Mais il doit encore être dépassé.* Nous ne pouvons rien contre les lois de la vie [111].

Whitman apparaît donc comme l'annonciateur du « grand circuit vital qui borde la mort sur tout son pourtour », de la grande et sacrée union des camarades, dont « dépend l'avenir de l'humanité », de la vérité qui est « par delà le mariage ». L'ère nouvelle, celle qui s'ouvre, sera celle où s'établira « le nouveau, le parfait circuit de notre être », l'époque de l'établissement de « l'amour des camarades, comme le mariage est établi à présent », de la vraie « maturité astrale » de l'homme. Plus qu'aucun des autres écrivains américains étudiés dans les essais de 1918, autant que Hardy en 1914, le grand Walt est pour Lawrence l'occasion d'une méditation sur des thèmes qui depuis 1912 le préoccupent et l'agitent diversement, lui inspirent des pensées à l'évolution lente et incertaine.

Whitman, le maître et l'inspirateur de Carpenter, qui dans ses *Days with Walt Whitman* [112] souligne à quel point le poète n'a eu que des amours masculines, a feint des liaisons avec des femmes, a prétendu avoir eu des enfants, apparaît ici comme le modèle pour Lawrence d'une association souverainement gratuite,

---

he calls " manly love ", the real implicit alliance of one man on another : as sacred a unison as marriage : only it must be deeper, more ultimate than emotion and personality, cool separateness and yet the ultimate reliance. »

111. SM, 263.

112. E. Carpenter, *Days with Walt Whitman, with some notes on his life and work.* London, George Allen, 1906.

« fleur sans graine », culte de l'arbre de vie au bord même de la mort. Serait-ce parce que cet essai contiendrait une confession de ses vrais désirs, qu'il hésite à le publier, dans une lettre où il se préoccupe des « pourchasseurs d'indécences » [113] et pense que l'éditeur Huebsch peut « juger avisé de ne pas le publier », mais qu'il n'est pas disposé à le modifier (ce qui suggère que la version de 1921 diffère peu de celle de 1918) ?

L'esthétique de l'instant présent

Pour Lawrence, Whitman reste alors le modèle, l'idéal d'une esthétique dont le propre est de concevoir la beauté du moment mystique, de l'accord spontané de l'être avec l'univers ; dans la conclusion de l'essai sur Whitman, se trouve le message le plus clair, le plus pur et le plus simple de ces études de littérature américaine, première version :

> Whitman, à ses meilleurs moments, est purement lui-même. Sa poésie jaillit tout droit des sources spontanées de son être. D'où la beauté de sa forme et de son rythme, dans ce qu'il a de meilleur. C'est pure, c'est parfaite spontanéité *humaine*, spontanée comme la palpitation d'un rossignol, mais encore contenue, la plus haute beauté de la spontanéité humaine, sans apprêts, sans voiles. L'être tout entier est là, avec le tressaillement des sens, le frémissement de l'esprit, la parole mentale et idéale. Ce n'est pas, comme chez Swinburne, l'exagération d'une partie de l'être. Cela est parfait et complet. Toute l'âme parle à la fois, trop pure pour l'aide mécanique de la rime et du rythme. La parfaite expression d'une âme spontanée qui se concentre. O l'inoubliable beauté des vers de Whitman [114].

Ainsi Lawrence, dans la littérature américaine, cherche-t-il en 1918 ce qu'il a déjà trouvé en lui-même : l'expression du « pur présent », du « plus superbe mystère que nous avons à peine reconnu, le moi immédiat, instantané. Le vif du temps tout entier est l'instant présent. Le vif de tout l'univers, de toute la création, est le moi incarné, de chair » [115]. Les tentations de l'ésotérisme et de l'occultisme, qui l'ont conduit à la rhétorique et aux divagations des articles de l'*English Review*, aboutissent malgré tout à l'esthétique moderne et personnelle de *Poetry of the Present* et de l'étude sur Whitman, parce que ce qui compte pour lui c'est l'instinct créateur et le sens de la beauté arrachée à l'éternité de l'écoulement universel. Mais pour quelques gemmes ainsi créées, quelle gangue, et quels marécages !

*
**

113. CL, 595.
114. SM, 264.
115. CP, 185.

Education of the People

Le Lawrence de 1918-1919 est partagé entre deux orientations : la vraie, la pure, celle de l'esthétique du présent, de l'immédiat ; et l'impure, celle de la conduite des hommes méprisés, celle du pouvoir ; et celle-ci, après son éclipse de 1916, semble renaître au moment où s'achève la guerre. *Education of the People*, et dans certaines limites, *Movements in European History*, témoignent de ce retour ou de cette fidélité aux idées de 1915, et de la constance des conceptions autoritaires, pessimistes et stratificatrices, chez un écrivain qui avait cru à ses débuts avoir des affinités ave le socialisme évolutionniste.

Tel qu'il parut dans le volume posthume *Phœnix*, le texte d'*Education of the People* porte les marques d'une révision et d'une expansion, entreprise à Taormina en juin 1920 au moment où Lawrence vient d'achever *Psychoanalysis and the Unconscious* [116]. En septembre 1918 il s'agissait de « trois petits essais », puis, en décembre, de quatre [117] ; après le refus du *Times Educational Supplement*, Lawrence eut un instant l'espoir de les amplifier afin d'en faire un livre, qu'aurait accepté l'éditeur Stanley Unwin sollicité par Barbara Low. Les quatre premiers essais sont d'une facture assez différente de la majeure partie des huit derniers. C'est à partir du cinquième que l'on trouve des allusions suggérant soit l'Italie, soit l'après-guerre [118]. Vu la méthode de travail de Lawrence, il n'est pas exclu qu'il y ait repris et développé des textes déjà esquissés dès 1918-1919. Mais en gros, la partie vraisemblablement écrite en 1920 annonce plutôt les thèmes psychologiques de la *Fantasia of the Unconscious*, tandis que les quatre premières sections essayent de traiter d'une réforme de façon pratique en mettant l'accent sur les aspects utilitaires de l'enseignement du premier degré. On peut dire que jusqu'au quatrième essai inclus, Lawrence s'adresse à H.A.L. Fisher, ministre de l'Education, tandis qu'à partir du cinquième et surtout du sixième, c'est pour lui qu'il écrit, afin de reprendre et de reformuler ses idées sur la psychologie, sur l'enfant et sa mère, sur l'avènement d'une ère nouvelle, sur le rôle souverain réservé dans cet avenir à l'amitié mâle et aux exercices martiaux. Les thèmes de la fin sont ceux du *Whitman*, et de certains passages d'*Aaron's Rod*, témoignant de la constance de certaines préoccupations de 1918 à 1921. Il s'agit de thèmes déjà tous présents, plus ou moins obscurément, dans *Women in Love*, mais dont le renouveau d'activité doit peut-être quelque chose à l'influence de l'Italie de 1920 et du fascisme naissant.

116. CL., 399, 625, Tedlock, 90.

117. CL., 566, Carswell, SP, 106-107.

118. Par exemple des marques de produits de beauté, *Ess-Bouquet*, 617, *Tatcho*, 621 ; des noms de grands couturiers, 651 ; une allusion aux téléscripteurs sans fil ; Galilée, 635 ; Romulus et Remus, 632 ; la Société des Nations, 658, 660, etc.

Plutôt que des orientations nouvelles, c'est donc la confirmation des tendances anciennes que nous trouvons dans *Education of the People* et dans *Movements in European History*, œuvre contemporaine, répondant ouvertement aux mêmes préoccupations utilitaires, secrètement aux mêmes inclinations idéologiques. On peut voir dans ces deux œuvres le message social antihumaniste de Lawrence à la fin des sombres années sur lesquelles se termine sa jeunesse, et s'ouvre une brève période de maturité au cours de laquelle il pourchassera à travers le globe son rêve d'un monde nouveau, où s'intégreraient les tendances contradictoires de son être.

Comme la pensée sociale d'Ursula dans *The Rainbow*, celle du Lawrence de fin 1918 est dominée par l'idée des *pauvres*, instruments de l'industrialisme : et il est frappant de constater à quel point ce rebelle, ce libérateur, accepte et considère comme inévitable une stratification sociale déjà presque aussi rigoureuse que le sera celle du *Brave New World* d'Aldous Huxley. « Le peuple », pour Lawrence l'éducateur, ce sont donc « les pauvres », irrémédiablement voués à leur déchéance. Ce sont bien aussi les humbles, les détenteurs d'une étincelle divine dont le Pape lave symboliquement les pieds ; mais le réaliste qu'est Lawrence conçoit pour eux un programme d'éducation essentiellement utilitaire et stabilisateur, taillé à la mesure de son mépris et de son pessimisme social.

Son diagnostic du mal dont souffre l'enseignement primaire est celui d'un praticien intelligent mais sans générosité : « Si vous ne parvenez pas à guérir les gens de la peur de ne pouvoir subvenir à leur existence, vous les éduquerez en vain » [119]. Toutefois il ne voit pas la guérison dans la sécurité sociale, dans l'organisation de la répartition de la richesse; il la cherche dans une réforme de l'esprit de l'éducation, qui fera disparaître de l'enseignement primaire « l'idéalisme » : sa phobie de l'abstraction idéaliste le conduit, par une juste appréciation des erreurs d'une pédagogie sentimentale et mièvre, à proscrire toute forme d'enseignement qui ne soit pas utilitaire: « Enseignez les trois R [120] et laissez les enfants rechercher eux-mêmes leurs buts » [121]. Plutôt que de guérir l'insécurité par l'organisation sociale et économique, il va chercher la *fearlessness* dans une formation morale de l'individu à la spartiate : tout en vouant l'idéalisme aux gémonies, c'est au nom d'un idéalisme à lui qu'il va imposer aux maîtres et aux enfants une forme d'éducation morale de son cru, d'une conception plus antique que moderne, et organiser un système d'éducation plus proche du conservatisme de Platon et de Mallock que de la démocratie socialiste d'aujour-

119. *Phœnix*, 591.
120. Lecture, écriture, arithmétique.
121. *Phœnix*, 594.

d'hui. S'il entrevoit la possibilité de l'abondance dans une société productrice, il n'en tire pas les conclusions [122]. Son refus de l'organisation égalitaire le pousse à ne chercher aux maux du présent que les remèdes du passé.

L'instruction, danger social : mépris et autoritarisme

L'enseignement primaire, affirme-t-il, a deux missions, produire 1) le parfait citoyen, et 2) l'individu parfait. Or civisme et expression de soi-même sont deux notions mal définies ; aussi s'attaque-t-il surtout aux abus de la seconde, qu'il subordonne entièrement aux exigences pratiques d'un enseignement élémentaire et technique :

> Chaque instituteur sait qu'il est plus qu'inutile d'essayer d'instruire au moins cinquante pour cent des élèves. Plus qu'inutile : dangereux, périlleusement dangereux (*sic*)... Les inéducables l'emportent en nombre sur les éducables à une très forte majorité [123].

A ces Ilotes de 7 à 12 ans, on apprendra donc à lire, à écrire, à compter, et on leur fera faire des travaux manuels et domestiques, des « exercices martiaux », avant de les mettre en apprentissage à quatorze ans ; à seize ans ils gagneront leur vie.

A l'école secondaire, deux ans d'études suffiront aux futurs commis et instituteurs, qui eux aussi gagneront leur vie à seize ans. Les élèves de la « troisième classe, ou classe supérieure », poursuivront leurs études jusqu'à vingt ans, puis auront deux ans de « formation terminale » avant de devenir « médecins, avocats, prêtres, artistes, etc. » [124]. Tout l'enseignement sera dispensé par l'Etat, sur des bases strictement égalitaires, le choix des instituteurs se faisant selon leur capacité de maintenir la discipline et d'instruire, plutôt que selon « leur aptitude à passer des examens ». Les directeurs d'école seront en quelque sorte des magistrats, chargés de juger et d'orienter les élèves. L'inspecteur aura le dernier mot en matière d'orientation.

---

122. Ib. 591.

123. Ib. 596.

124. Ib. 598. L'organisation scolaire préconisée par Lawrence aboutirait à une stratification sociale répondant aux préoccupations d'un *Memorandum* d'un Comité de la *Federation of British Industries*, attaqué précisément pour son caractère réactionnaire par R. H. Tawney dans le *Daily News* en février 1918, sous le titre « *Keep the Workers' Children in their Place* » (Tawney, *The Radical Tradition*, Penguin, 1966). Tawney montre comment le patronat voudrait restreindre aux classes dirigeantes l'éducation secondaire et supérieure. L'optique de Lawrence est certes toute autre que celle de la F.B.I., mais elle n'est pas plus démocratique, et il se range d'instinct, par mépris de l'humanité, aux côtés des défenseurs des intérêts d'une classe privilégiée. Il ne peut pas ne pas avoir entendu des échos de cette controverse, au moment de la discussion de ce qui deviendra le *Fisher Act* de 1918.

Le système actuel d'éducation est trop onéreux, « dangereux pour notre vie sociale », parce qu'il produit « des jeunes à demi-informés », méprisant le savoir et « la sagesse », conscients de ce que « dans un monde tel que le nôtre seul l'argent compte » [125]. Qu'importe si le système proposé donne trop de pouvoirs aux maîtres et aux inspecteurs ? « Mieux vaut leur donner ce pouvoir, à eux, plutôt qu'aux patrons des fabriques et aux syndicats ». Il faut que quelqu'un « choisisse » pour les enfants, incapables de le faire pour eux-mêmes. C'est donc vers une dictature des « sages » que s'oriente un réformateur prêt à « fermer toutes les écoles primaires tout de suite et à les laisser fermées » : l'enseignement primaire universel a été « fatal », parce qu'il n'a pas tenu compte des différences d'intelligence des enfants : « Il nous faut tracer notre route conformément à quelque idée juste. Nous l'avons fait *selon une idée erronée de l'égalité et de la perfectibilité de l'homme.* Maintenant allons vers l'idée vraie : sinon nous serons au bord du précipice » [126].

Car les hommes ne sont pas égaux : la doctrine lawrencienne de « l'incomparable nature de chaque âme individuelle », [127] base même de sa psychologie et de son art, s'accompagne du mépris de ceux qu'il juge « inférieurs ». Si chacun doit avoir « toutes les possibilités de parvenir à la plénitude intrinsèque de son être » [128], si la nature de chacun est « dans sa destinée, et non dans son portemonnaie », égalité et fraternité ne sont que des mots vides, car les destinées ne sont ni égales ni convergentes. Chacun est seul, « astralement seul », et ne doit pas être « estompé », « confondu » avec autrui. « Nous voulons la qualité de la vie, par la quantité. Nous voulons des individus distincts, et ils sont incompatibles avec les foules et les masses. Une petite population choisie, non une horde d'unités sans espoir » [129] : ce qui revient à n'accorder la « plénitude de l'être » qu'à une infime minorité prédestinée.

Aussi faudra-t-il, dans l'ère nouvelle, des « prêtres de la vie », éducateurs, inspecteurs, « profondément initiés aux mystères de la vie, adeptes du sombre mystère de vivre, ne craignant rien que la vie elle-même, et assujettis seulement à leur propre piété devant l'incalculable geste de vie » [130]. Birkin l'inspecteur, deviendra le dictateur des destinées, l'archange désignant les élus ! L'œuvre théorique confirme la signification profonde, pour Lawrence, de ce personnage annonciateur et mage d'une société nouvelle.

---

125. Ib. 599.
126. Ib. 200.
127. Ib. 602.
128. Ib. 603.
129. Ib. 606.
130. Ib. 607.

Ces sections II et III d'*Education of the People* répondent certainement à la fois aux considérations immédiates et aux idées de base du Lawrence de 1918-1919 ; le lien entre elles et la doctrine sous-jacente de *Women in Love* est clair. Ces essais de 1918 continuent la pensée politique de 1914-1915, et sont dans la tradition anti-humanitaire, anti-égalitaire du Lawrence de l'étude sur Hardy et des lettres à Russell.

L'éducation dans une société de castes

Le système d'éducation préconisé aboutit sciemment à une société stratifiée en castes : il va « inévitablement produire des classes distinctes » [131] : à la base, les travailleurs, parmi lesquels se recruteront « les maîtres de l'industrie » et peut-être les soldats et les chefs militaires ; puis les commis, instituteurs, membres des professions mineures, responsables du gouvernement local ; troisièmement, les grandes professions libérales et les législateurs ; enfin les « juges suprêmes », juristes et « arbitres de la destinée de la nation ». Déjà l'on reconnaît ici les futurs α, β, γ et δ d'Aldous Huxley.

Dans un système social « en premier lieu religieux, et qui ne sera qu'en second lieu pratique », les éducateurs, juges suprêmes de l'orientation des individus, n'auront pas pour critère de l'affectation d'un homme à une caste sa capacité professionnelle, mais « sa profonde et naturelle compréhension de la vie », sa « profonde qualité vitale... sa force d'âme et sa sagesse d'âme, qui feront de lui un maître naturel de vie... La plus haute qualité sera la compréhension de la vie, non la compréhension intellectuelle. » [132]. A la démocratie égalitaire, à l'oligarchie de l'argent, Lawrence substitue une théocratie vitaliste, un système « établi sur la faculté religieuse vivante des hommes », une dictature bénévole, un despotisme non pas éclairé mais illuminé, fondé sur une conception anti-évolutionniste de l'individu, sur l'acceptation mystique de l'inégalité, qui mène à une espèce de shamanisme, à une conception charismatique de la structure sociale :

> Les grands volcans se dressent dans l'isolement. Et de même les décisions vitales se concentrent dans certains individus. Pourquoi ? nous l'ignorons. Et pourquoi le saurions-nous ? Nous ne sommes, après tout, *que* des individus, nous ne sommes pas le mystère vital éternel lui-même.
>
> Aussi y aura-t-il toujours les vastes masses vivantes de l'humanité, d'elles-mêmes incohérentes et presque sans expression, portées à la parfaite expression par les grands individus de leur race et de leur temps. Comme les feuilles de l'arbre culminent vers la fleur,

131. Ib. 607.
132. Ib. 607.

de même en tous temps la grande masse de l'humanité culmine en ses chefs. Nous ne voulons pas faire de chaque feuille du pommier une fleur. Pourquoi donc vouloir faire de chaque être humain individuel une unité de totale expression ? Pourquoi notre but serait-il de faire de chaque mineur un Shelley ou un Parnell ? Nous ne le pouvons pas. Les mineurs se consomment en un Parnell, et les Parnell se consomment en un Shelley. Voilà le chemin que suit la vie : elle s'élève comme le volcan s'élève en son apex, et non dans une multiplicité innombrable de petits résultats.

Le moment est venu de reconnaître à nouveau cette grande vérité de la vie humaine, et de la remettre en pratique. La démocratie s'est outre-passée. La vraie démocratie est celle dans laquelle un peuple culmine peu à peu, de la vaste base de la populace vers le haut, par les zones de vie et de compréhension jusqu'au sommet où le grand homme, c'est-à-dire le parfait interprète, est seul [133].

« *The most perfect utterer* », le parfait interprète d'une divinité non révélée, de la « conscience passionnée », voilà ce que Lawrence oppose à la réduction de l'égalité humaine au plus petit commun dénominateur, celui du salaire : face à cette unité « mécanique », automatisée, il veut ériger un système social « organique », dépendant de « la profonde spontanéité de l'âme humaine » [134], et pour le fonder, même au prix d'une révolution, il commencera par « l'instruction obligatoire de tous les instituteurs dans les nouvelles idées, » il amenuisera les études jusqu'au strict minimum : lire, écrire, les éléments du calcul, les travaux manuels, les exercices martiaux, et que l'on réduise le budget de l'éducation !

L'anti-évolutionnisme et le mépris

On comprend le peu d'enthousiasme de Freeman pour ces essais destinés à son supplément du *Times*, au moment où H. A. L. Fisher réformait l'éducation dans un sens plus démocratique encore que cette loi de 1902 à qui Lawrence avait dû l'essentiel de sa culture et de sa carrière. De la poussée démocratique de son temps, Lawrence ne voit que les bas côtés, les aspects démagogiques et revendicatifs ; il limite les possibilités de développement de l'individu à un mysticisme vitaliste, rejetant dans l'ombre, ou même hors du champ de l'éducation, un développement intellectuel et un élargissement de la connaissance, selon lui néfastes et devant être subordonnés au développement religieux de l'individu. Après avoir rejeté les dogmes de la religion de son enfance, il s'empresse de revenir aux doctrines d'autorité et de hiérarchie au nom d'une religion de la vie qui cherche dans la botanique, dans les formes immobiles de l'être, les images d'une stabilité des espèces et des

133. Ib. 609.
134. Ib. 611-612.

individus toujours invoquée par les ennemis de la perfectibilité humaine. Car Lawrence, interprétant à sa façon l'idée lamarckienne d'exfoliation chère à Whitman et à Carpenter [135], nie l'évolution :

> Il n'y a pas d'évolution, seulement un déploiement. Le lys est dans la parcelle de poussière qui est son commencement, lys et rien que lys, et le lys en fleur est un *nec plus ultra* : il n'y a pas d'évolution ultérieure. De même, un pur Chinois : *il n'y a pas d'évolution ultérieure, seulement une régression, ou plutôt un retour à la pourriture*, par toutes les phases colorées de rétrogression et de corruption, un retour à zéro. Cela est la vérité. L'homme était l'homme dans l'éternité, a été l'homme depuis les commencements du temps ; il est l'homme dans l'éternité résultante ; *il n'y a pas d'évolution, seulement déploiement de ce qu'est l'homme.* Et de même le Chinois : pas d'évolution par delà le Chinois, aucune, aucune, aucune. Il y a dans l'homme des *principes* animaux, que reconnaît le totémisme, mais ils n'ont rien d'évolutionniste [136].

Cette doctrine explique le lien existant entre l'occultisme de Lawrence, ses théories d'éducateur, et l'attitude de Birkin envers l'humanité : désespoir et mépris, refus de croire à un salut possible sauf pour les rares prédestinés, que les juges et prêtres suprêmes devront savoir déceler afin de les amener au Saint-des-Saints de la responsabilité des destinées de la race : mais destinées sans espoir, sauf pour les élus. Car le développement de l'individu n'est pas, quoi qu'il en dise, pour lui affaire d'intelligence et d'éducation, mais de révélation. Lorsqu'il souhaite que « la destinée d'un homme soit façonnée selon la forme naturelle de l'être de cet homme, non pas comme à présent où les enfants sont jetés de force dans le moule de destinées toutes faites, comme du poisson dans des boîtes à conserves » [137], sa conception est statique ; il s'agit de détecter les prédestinés à la prêtrise. Peu importent les classes surchargées ; « l'élément *personnel*, la direction personnelle (du travail) est sans importance. » Il est prêt à voir dispenser à la chaîne une instruction rudimentaire aux masses aveugles et dociles, comme à dissocier les arts et métiers de toute activité intellectuelle. Son instruction au rabais des masses ressortit au dressage et non à l'éducation. Elle a pour fondement le pessimisme qui affirme sinon que « le peuple n'a point d'âme », du moins qu'il ne sait que faire de son âme, qu'il se compose de « feuilles d'herbe » incapables de devenir « la fleur suprême de la vie », et en faveur desquelles il n'est pas question d'abattre « l'Arbre de Vie » [138]. Le dilemne de Birkin devant la statuette africaine est tout personnel : les masses suivront le chemin de la technique aveugle, sans âme ni intelligence.

---

135. E. Carpenter, *Civilization, its cause and cure : Exfoliation, Lamarck versus Darwin.*
136. CL., 518, 21.VII.1917.
137. *Phœnix*, 613.
138. Ib. 610.

Vers la *Fantasia of the Unconscious*

Et pourtant les quatre premières sections de ce traité de l'éducation populaire portent quelques traces d'un effort pour se faire une place dans les conseils du ministre au moment de la réforme ! Les huit autres sections, d'une conception plus libre, reprennent des thèmes que Lawrence n'aurait certainement pas tenu à exposer dans les colonnes du *Times Educational Supplement*. La plupart de ces thèmes se retrouveront, avec l'essentiel de *The Two Principles*, dans *Psychoanalysis and the Unconscious* et *Fantasia of the Unconscious*, après une étude un peu plus sérieuse des psychanalystes. Mais certains reprennent des idées déjà présentes dans sa pensée en 1918.

Tout d'abord, le vieux motif ésotérique de « la fin d'une époque » : l'âme humaine approche de la fin d'une de ses « phases » : aussi faut-il « découvrir un nouveau mode de relations humaines » [139]. Il faut abandonner la vieille croyance (chrétienne) selon laquelle l'homme serait un être idéal [140] : suit un exposé sommaire de la neuro-psychologie des *Two Principles*, plexus solaire et cardiaque, ganglia lombaire et thoracique, tous les emprunts de Lawrence au yoga par l'intermédiaire de J. M. Pryse ; puis la théorie de la conscience primaire, solaire et cardiaque, et secondaire ou mentale.

Ensuite, c'est l'attaque contre les mères et l'amour maternel, qui se résume en « *Down with mothers ! A bas les mères... No more soul* ». Mais tout ce passage est d'un style caractéristique de 1920 et non des années de guerre ; rien en 1918-1919 ne montre un Lawrence dégagé à ce point de son amour filial. Il développe sa théorie du lien physique de polarité, sans âme, sans stimulation de l'esprit, entre la mère et l'enfant ; dans la section VII il expose tout au long l'idée d'une « conscience primitive », saine, basée sur les centres corporels et non dans la tête, et à laquelle le christianisme aurait substitué une conscience « mentale » qui « automatise » les centres affectifs. Puis, avec la huitième section, il revient aux méditations de Birkin contre la « fusion » avec autrui dans l'amour, et même à des images du *Hardy* ou de *Women in Love* [141].

Se fondant sur sa psychologie des « centres » de volition et d'émotion, il expose sa théorie des châtiments corporels « spontanés », destinés à provoquer une vigoureuse réaction de l'épine dorsale de l'enfant : contrairement au « châtiment mental », les coups stimulent les réactions saines, la colère ; il faut savoir combattre, frapper, mettre l'enfant sur le qui-vive. Et après avoir recommandé de former l'enfant à l'indépendance en lui apprenant

---

139. Ib. 615.
140. Cf. Ib. 615-616.
141. Cf. Ib. 634, 2e paragraphe, et 449-450, la danse.

à se passer de domestique, à tout faire pour lui-même, Lawrence reprend son idée des jeux martiaux : pas de gymnastique suédoise, mais des luttes entre des corps nus, chair contre chair, avec le « profond, mystique plaisir du mouvement à l'unisson » : escrime, corps à corps, jiu-jitsu, éloge des blessures : « Réveillez le vieil esprit mâle. Le mâle est toujours un lutteur » [142]. S'il prêche aux Anglais un inepte désarmement unilatéral, il recommande aussi tous les jeux belliqueux des étudiants allemands.

La camaraderie et les jeux martiaux

Mais quel est cet esprit nouveau qui va présider à la nouvelle époque humaine ? D'abord, l'homme et la femme doivent affirmer leur « différence », trouver leur « équilibre dans la différence ». Et l'homme doit chercher, loin de la femme, « une région de plus grande abstraction, une activité *plus inhumaine* » : dans ces « régions sans femme », de lutte, de pensée abstraite, les hommes devront trouver « une nouvelle attitude les uns envers les autres » : héros, camarades, ils seront mutuellement imbus d'un respect « profond comme la vie et la mort » : le mariage sera complété par « le lien extrême de l'amitié immortelle » qui soutiendra les hommes « sur le bord du connu et jusque dans l'inconnu ». L'amitié immortelle sera « sacrée et inviolable comme le mariage » ; l'un étant le « pivot », l'autre « le bond en avant » [143].

Ainsi la nostalgie de Birkin pour une amitié qui transcende l'esclavage auquel la femme tend à réduire l'homme, reste le mirage sur lequel s'achève, comme l'essai sur Whitman, cette étude sur l'éducation populaire: toutes les équivoques, toutes les rancœurs, toutes les frustrations des cinq années terribles de Lawrence se retrouvent dans ces réflexions sur l'éducation, œuvre subjective, passionnée, hostile, qui prouve s'il en était besoin quel exécrable éducateur, plein de bonnes idées et dénué de toute orientation positive et nette, aurait pu devenir l'ancien instituteur de Croydon. Ce qui avait été entrepris dans un effort pour décrocher une nomination au ministère, s'achève dans la glorification d'une camaraderie à la Whitman, de luttes à la Birkin, et d'un unanimisme héroïque où l'on entend déjà les tambours des ballillas mussoliniennes. Où mène ce « bond en avant » que Lawrence promet à l'humanité ? Tout droit aux rites religieux du *Plumed. Serpent*. Sauf par quelques détails de style, il est impossible de distinguer dans la plupart de ces essais sur l'éducation, la pensée de 1917-1918 de celle de 1920.

***

142. Ib. 657-658.
143. Ib. 664-665.

Movements in European History
Gibbon ou Houston Chamberlain ?

Movements in European History coule de la même source, et témoigne de la persistance chez son auteur pendant les années de guerre, de thèmes et de thèses qu'il faut bien désigner du mot de « réactionnaires » faute d'une meilleure définition de cet anti-humanisme : une mystique de l'histoire, livrant l'homme à des mouvements inconscients et incontrôlables, s'y fait jour et aboutit à l'apologie des dictatures. Autant que le culte carlyléen des héros, c'est la mystique de la race et des grands hommes de Chamberlain qui s'y étale, avec sa haine de la Révolution française et de toute démocratie égalitaire.

Certes Gibbon a servi de point de départ, d'inspiration première ; certes, comme l'a montré H. T. Moore [144], Lawrence lui a largement emprunté certains détails, l'a démarqué non sans habileté. Mais là s'arrête la ressemblance. Une lettre à Gray l'indique nettement.

> Je me sens d'humeur historienne, étant très près de finir Gibbon. Le principal sentiment, c'est que les hommes ont toujours été les mêmes, et le seront toujours, et que l'on doit considérer l'espèce avant tout avec mépris, et trouver quelques individus, si possible (cela ne le semble pas à ce moment) et éventuellement, si l'impossible devenait possible, *gouverner* l'espèce. Ce dont ils ont et ont toujours eu besoin, c'est d'une vraie domination. Mais cela est impossible, parce qu'on ne peut les gouverner que de la façon qu'ils sont disposés à accepter : c'est-à-dire comme des pourceaux ou avec hypocrisie [145].

Partialité et apologie de la dictature

L'ouvrage, destiné à des enfants des classes terminales du primaire, commence par une préface à l'usage du maître qui donne le ton : l'histoire est un flux et un reflux de mouvements « sans origine décelable », « sans cause raisonnable », vraiment « impersonnels [146]. Ces « jaillissements d'énergies inconnues » sont « la cause nue elle-même », croisades, Renaissance, événements défiant toute logique et toute prédiction comme les tremblements de terre, et « comme eux » (sic) « inexplicablement liés à l'être psychique de l'homme, et dépendant de cet être » [147]. L'histoire ne peut expliquer, mais « avec émerveillement et piété prendra note des marées qui ont jailli du cœur intime de l'homme », constatera

144. *Life and Works of DHL*, 172-173 ; Int. H., 304, 307.
145. CL., 561, 3.VII.1918.
146. MEH, VII.
147. Ib. VII.

les « grands gestes de la vie » [148]. Ainsi de la Rome antique, par Byzance et les débuts du Christianisme, on en vient en XIX chapitres à l'unité allemande. L'auteur exalte au passage les Germains, inconquis par Rome, puis campés devant elle : « Les deux races opposées de l'Europe étaient maintenant face à face » [149], incompatibles, petits hommes bruns contre « ardents aux yeux bleus », hommes de la glace et de l'océan. Les vertus des Germains sont prônées, leur amour de la liberté et de la *separateness*, leurs institutions libres et martiales, leur respect de la femme et du mariage [150], leur religion qui déjà est celle du *Serpent à Plumes :* « Le culte de l'arbre, le culte de l'Arbre de Vie, semble toujours avoir comporté le sacrifice humain. La vie est le fruit de cet arbre. Mais l'Arbre est sombre et terrible, il réclame la vie en retour » [151]. Avec les Francs et Charlemagne, les partis-pris de Lawrence se révèlent au grand jour. Les Gaulois sont réduits en esclavage, et c'est la vision du *chaos de peuples* de Chamberlain qui soudain s'offre au lecteur :

> Il faut bien penser que ces Gallo-Romains, ancêtres des Français modernes, étaient pendant cette époque, *sans caractère et faits pour l'esclavage.* Charlemagne s'efforça d'améliorer la condition des grandes masses serviles de ces serfs et vilains. *Mais ils étaient trop apathiques, et les Francs les méprisaient trop pour se soucier d'eux.* Les Gallo-Romains poursuivirent leur existence dégradée, sans souci de liberté, remplis d'étranges et parfois horribles superstitions, aimant faire des pèlerinages aux reliquaires, négligeant tout travail, désireux de s'infliger d'étranges pénitences, accomplissant des rites mystérieux devant des arbres et des bosquets et des sources, usant de charmes et pratiquant la magie, prêts à commettre d'étranges crimes [152].

Tel est le pouvoir des mots, que parce qu'il s'agit des ancêtres des Français, ces rites sont maintenant privés de la haute dignité qui, chez les Germains, faisait du sacrifice humain devant l'Arbre de Vie un acte de profonde religion. Même la magie perd tout son attrait dès qu'elle est pratiquée par des Gallo-romains.

La Révolution française n'est pas traitée avec plus d'objectivité ni de sympathie ; on lui reproche l'action du Tiers-Etat « prétendant agir pour la nation entière, la populace agissant à la place du roi et des nobles et ne demandant par leur consentement » [153] : Napoléon apparaît comme le Sauveur qui met fin au « règne de la populace » ; la Révolution a pour seul effet, si l'on en croit Lawrence, la destruction « des rois et des nobles créés par

148. Ib. VIII.
149. Ib. 45.
150. Ib. 49-50.
151. Ib. 53.
152. Ib. 111-112.
153. Ib. 239-240.

Dieu », leur remplacement par ceux « faits par l'homme », et le triomphe de l'argent comme unique signe de supériorité.

La montée de la Prusse est traitée avec sympathie, tandis que le mouvement de libération italien évoque des réserves : « On ne sauve pas l'humanité par la politique. La liberté n'est pas le salut ». « Il n'est pas surprenant que la liberté ait si souvent un goût de cendres, après avoir été si belle à contempler. L'homme a besoin d'autre chose que de la liberté » [154].

Le dernier chapitre révèle la pensée directrice : avec l'unité allemande, l'Europe se dirige enfin vers son avenir véritable. Il faut pour cela un « pivot », un chef :

> Mais l'Allemagne et la Russie vont d'un extrême à l'autre, d'une monarchie absolue comme l'Angleterre n'en a jamais connue, tout droit à l'autre extrême, le gouvernement des masses du prolétariat, chose étrange, et semble-t-il sans véritable objectif : les masses des travailleurs se gouvernant sans savoir pourquoi, sinon qu'elles veulent détruire toute autorité, et jouir d'une égale prospérité [155].

Lawrence fait confiance à la « loi de la vie » qui veut qu'à l'appétit de triomphe martial et d'aventures, succède le désir de paix et de prospérité, et *vice versa* :

> Aussi une grande Europe unie de travailleurs productifs, tous égaux sur le plan matériel, ne pourra durer et rester fermement établie que si elle s'unit autour d'une seule grande figure de son choix, de quelque héros qui puisse diriger une grande guerre, autant qu'administrer une large paix. Cela dépend de la volonté du peuple. Mais la volonté du peuple doit se concentrer en une figure, qui exerce aussi sa suprématie sur la volonté du peuple. Il doit être choisi, mais en même temps responsable envers Dieu seul. Voici un problème dont un avenir orageux devra trouver la solution [156].

Ainsi le mysticisme de l'Arbre de Vie, l'ésotérisme, et l'anti-évolutionnisme aboutissent au même point que la quête de Rananim : les hommes livrés au surhomme, obéissant lui-même directement à la parole de Dieu. La théocratie lawrencienne, traduite en termes accessibles aux classes primaires, aboutit au shamanisme politique, à des mouvements semblables à ceux dont naîtront le fascisme et le nazisme. Psychologiquement, le Lawrence de 1919 est prêt pour l'entre-deux guerres, et pour *The Plumed Serpent*, synthèse de ses aspirations sexuelles, mystiques, et politiques.

---

154. Ib. 272, 291.

155. Ib. 305-306.

156. Ib. 306. Cf. supra p. 335 et note 48. Ce n'est évidemment pas pour rien que Lawrence et Noyes ont été élevés dans la secte de Cromwell.

CHAPITRE X

LAWRENCE ECRIVAIN EN 1919

Signification de l'œuvre à la fin de la jeunesse.

Persistance du conflit intime et généralisation de ce conflit par l'artiste-messie. Recherche de solutions dans l'ésotérisme.

Vision créatrice et schéma ésotérique : le quiproquo de la spontanéité créatrice.

Le moi et le non-moi : conversion à l'être par éclatement de la conscience de soi.

Manifesto *et l'affirmation de l'autonomie menacée du moi ; destruction du Puritain, crainte de la* Magna Mater *; messianisme et amitié.*

Critique sociale et aliénation : le moi démiurge et la conception fataliste des mouvements sociaux.

Le refuge du lyrisme : rejet des formes conventionnelles, poésie du présent.

Contradiction entre le messianisme et l'esthétique du présent ; entre la structure du roman et le lyrisme du moment mystique.

Les messages de l'inconscient et la structure profonde des romans : le héros, la femme objet de crainte et de mépris ; les amitiés et le fantôme du père ; la femme insatisfaite.

Le moi inadapté, la satire du réel, les visions de l'impossible ; acharnement destructeur contre le moi conscient.

Un message obscurci par les contradictions et les réticences.

Le lyrisme, l'amour de la vie.

Signification avant tout individuelle d'une œuvre toute personnelle.

Sur le plan de la création littéraire, c'est *Women in Love* qui marque le tournant et le terme de la jeunesse de Lawrence ; dans l'ordre des faits biographiques, c'est la possibilité enfin offerte d'un exil volontaire et définitif qui à la fin de 1919 met le point

final à cette ultime période de la formation de l'écrivain. Les années intermédiaires, 1917, 1918 et 1919, celles du divorce réel, mais non encore consacré dans les faits, avec la vie anglaise, sont des années de sursis ou d'attente, arides pour l'imagination littéraire, mais fécondes par le travail d'assimilation et de gestation dont les fruits apparaîtront pendant les dix dernières années de la vie de Lawrence.

Années arides aussi, nous croyons l'avoir montré, dans l'esprit même d'une production théorique et didactique très inégale. Car ces œuvres didactiques de 1917 à 1919, pour abondantes qu'elles soient, n'entrent pour rien dans la réputation littéraire de Lawrence. Ce sont pour la plupart des ébauches dont il reprendra la substance en la modifiant profondément ; on peut même se demander si elles ont bien recueilli son adhésion, puisqu'il les oubliera parfois dans les années de l'après-guerre où il donne pourtant à ses éditeurs tout ce qu'il retrouve et juge publiable. Cependant ces ébauches jettent leur lumière sur les intentions des œuvres d'imagination, révèlent les tâtonnements et les contradictions de l'homme. Elles soulèvent les questions fondamentales que doit se poser la critique d'un artiste aux prétentions sociales et même prophétiques.

Dans quelle mesure son art parvient-il à montrer le chemin des solutions aux problèmes que l'artiste a l'ambition de résoudre, non seulement pour lui-même mais pour autrui ? Dans quelle mesure même s'agit-il de vrais problèmes, correctement posés, ou de problèmes applicables à l'humanité ? Romans et poésie du Lawrence de 1919 aident-ils le lecteur à se mieux connaître, à se mieux comprendre, à adapter sa conduite et ses sentiments à l'univers naturel et social qui l'environne ? La mission rédemptrice de 1913 est-elle accomplie, l'écrivain a-t-il transmis le radieux message d'amour annoncé au début de sa liaison avec Frieda ? Et dans la négative, ou dans une affirmative fortement nuancée, par quoi ce message a-t-il été brouillé, corrompu ou déformé ?

Les précédents chapitres ont largement répondu à ces questions, par la plume même de Lawrence. Telle une peau de chagrin, la vision des mois relativement heureux où furent conçus *Women in Love* et *The Rainbow* sous leur première forme, s'est flétrie et recroquevillée. L'intime conflit de Paul Morel s'est prolongé et aggravé : le moi de Lawrence, avide de contact et de communion, s'est replié sur lui-même et s'est coupé définitivement des sources de la vie sociale.

En matière de conclusion et de résumé, il nous reste à le suivre à travers les œuvres les plus révélatrices, romans, nouvelles et poèmes, en essayant de situer grâce à elles la portée et les limites de l'art de Lawrence en 1919. En effet, le contenu, la forme et l'esthétique même de son œuvre en cette période de jeunesse où s'affirme son individualité d'écrivain, restent intime-

ment liés au conflit essentiel de son être. D'une part la futilité des efforts théoriques d'explication et de justification marque l'incapacité du sujet à objectiver, à comprendre vraiment ce conflit ; d'autre part la source même de ces efforts comme de son lyrisme, est dans cette souffrance, dans cette lutte, dans la volonté de vivre et de triompher, de s'affirmer et d'accèder à l'être intégré et à la communion avec l'autre. Cette synthèse que l'artiste recherche passionnément dans des idées, des symboles, des images puisés dans des doctrines révolues dont l'attrait principal est de lui sembler antérieures aux constructions abstraites de la science et de l'intellectualité, elle est sous sa main, dans son aptitude à percevoir et à exprimer l'essence vitale des choses et des créatures, dans son esthétique du moment présent.

Mais de profondes et fondamentales contradictions subsistent entre cette esthétique même, qui est celle de la jouissance sans mélange du présent, et les ambitions messianiques, entre le pur et vrai message et tout ce qui l'enveloppe et le voile encore, entre l'essentielle simplicité du chant du poète et les prétentions d'une « métaphysique » ou d'une psychologie qui simultanément veulent prêcher une réforme et coupent l'individu de tout lien social et le déshumanisent.

⁂

Persistance et généralisation du conflit intime

La vision relativement claire et pure de 1913 se trouble dès la seconde moitié du *Rainbow;* et dès le *Hardy,* comme dans l'œuvre didactique postérieure, reparaissent les traces d'un conflit de l'homme avec lui-même ; ce conflit se change aussi en lutte avec la femme et avec l'idée même de l'amour, dans les derniers poèmes de *Look ! we have come through* et dans *The Symbolic Meaning.* Si ce n'est plus en apparence celui de Paul Morel, c'en est la prolongation à travers l'interprétation des personnages de Hardy, jusque dans la recherche d'un nouveau ciel et d'une nouvelle terre sur le sol d'Amérique et dans l'inconscient créateur des écrivains de la Nouvelle Angleterre. La vie intime, la vie amoureuse, la vie artistique de l'écrivain, le sentiment que lui échappe toujours quelque chose de fondamental, l'amènent à se poser avec insistance le problème des rapports du moi avec le non-moi, dans l'amour, dans l'amitié, et dans l'expression littéraire.

S'il insiste tant sur l'inutilité de regarder en avant et en arrière et de soupirer après ce qui n'est pas, sur la nécessité de vivre dans le présent pour y retrouver l'unité de l'être, c'est précisément parce qu'il aspire ardemment à cette unité, qu'il la conçoit, mais ne la vit que momentanément, qu'il ne sait pas la

conserver et en jouir sans mélange. Et tel Birkin qui aime et méprise l'Angleterre, qui tour à tour la voue avec la race humaine à l'extinction totale et cherche à la sauver, il n'a pas abandonné tout espoir d'être l'homme de la destinée, le prophète des temps nouveaux. Il n'a pas cessé de croire que le conflit qui le divise est un symptôme d'un mal moderne généralisé auquel il apporte le remède. Ainsi l'homme qui souffre, qui se sent atteint par un mal profond de la personnalité, qui cherche à se justifier autant qu'à se comprendre, est-il étroitement associé à l'artiste qui veut créer, et en créant se guérir, jouir du moment éternel et d'un univers enfin accepté, offrir à autrui le secret de sa guérison.

Le problème du moi et du non-moi est donc lié à une esthétique, à la conception lawrencienne même de la création lyrique. La prédominance de la satire dans *Women in Love* et dans les nouvelles des années de guerre, l'importance relative de l'œuvre théorique après 1915, témoignent certes d'une aridité, d'une sécheresse de l'inspiration, mais aussi d'un effort passionné pour intégrer le moi à l'univers, et pour remonter aux sources d'un lyrisme qui reste la caractéristique la plus marquante de l'écrivain et son titre le plus éminent à durer. Déjà sa critique de la société prend couleur de légende à mesure qu'en ce siècle l'Angleterre se transforme ; déjà elle s'apparente au passé victorien plus qu'à la réalité d'aujourd'hui. Mais son lyrisme descriptif survit, le classe parmi les grands poètes en prose. Dans ces années de la première guerre mondiale, le lyrisme de Lawrence se dégage péniblement, lentement, tandis que se prolonge en lui le conflit du moi avec lui-même, et qu'il cherche à établir avec le non-moi aux formes innombrables ce rapport qui lui échappe, et dont l'image est pour lui le chant de l'alouette ou la poésie de Whitman.

Cette obsession du moi et du non-moi masque trop souvent l'intelligence et le lyrisme descriptif du Lawrence de ces années. Elle ne s'apaisera que dans le calme relatif des dernières œuvres, à l'approche de la mort, dans le dépouillement progressif des ambitions, des aspirations autres que celle de jouir du présent. Les œuvres de 1914 à 1919 continuent le processus de justification du moi commencé non pas tant dans la rédaction de *Sons and Lovers* que dans la conception de l'*Avant-propos* de 1913, postface plutôt que préface.

Sons and Lovers n'a pas apaisé les fantômes du passé ; ce roman autobiographique a seulement révélé à Lawrence la profondeur et l'étendue de ses blessures. Barbara Low, qui l'a bien connu vers 1916, nous a confié qu'il détestait Paul Morel, et tout ce qu'il avait lui-même été. *Sons and Lovers* n'avait donc pas eu l'effet cathartique d'une vraie analyse, dans laquelle l'homme se serait vu tel qu'il était et se serait réconcilié avec un moi mort et enterré. Les discussions du *Hardy* sur Sue et Arabella, certaines

scènes de la jeunesse d'Ursula dans *The Rainbow* et dans *Women in Love*, le personnage d'Hermione, dans la mesure où il ressemble à l'idée que Lawrence se faisait de Jessie Chambers, témoignent de la persistance des anciennes plaies d'amour-propre, de l'incapacité de faire face à ses propres responsabilités dans l'échec de son premier amour.

A ces blessures se sont dès 1914 ajoutées celles de la lutte sans fin avec Frieda, d'une incompatibilité caractérielle, d'un conflit sur le plan des sentiments autant que sur celui des relations intimes. Les analyses de ce conflit, notamment par MM. Daleski et Vivas [1], faites à la lumière des confessions de Lawrence dans ses romans, nous épargneront d'entrer dans le détail. Il suffira d'indiquer ici que, autant dans *The Rainbow* que dans *Women in Love*, l'accent n'est pas sur l'amour triomphant que Lawrence voulait célébrer en 1912, mais comme dans *Sons and Lovers* sur l'échec des relations physiques dans l'amour.

La base même de l'expérience amoureuse lawrencienne, si Birkin et Ursula nous sont présentés comme une norme, est l'échec. A la fin du roman, même après avoir connu la libération de toute honte de son corps et de ses désirs, Ursula reste insatisfaite, et le romancier présente cet insuccès comme étant de sa faute à elle : elle ne sait pas « s'abandonner », elle « n'ose pas » se laisser aller dans la perfection d'un plaisir simultané [2]. Or la responsabilité de cette intime discordance du couple parfait, si elle ne correspondait pas aux craintes caractéristiques de Birkin devant l'Aphrodite déchaînée et la *Dea Syria*, s'expliquerait en tous cas par une confidence de Lawrence à Compton Mackenzie en 1920 [3].

L'œuvre théorique, la fuite vers l'ésotérisme, l'obsession d'avoir à formuler une « philosophie », apparaît donc comme le prolongement de l'effort fait dans l'*Avant-Propos* de *Sons and Lovers* pour expliquer, justifier, la dualité profonde d'un moi tourmenté par le sentiment d'un manque. Le rejet du freudisme, qui s'affirmera dans *Psychoanalysis and the Unconscious* et dans la *Fantasia*, va de pair avec la tentation d'assimiler les images et les concepts de l'ésotérisme blavatskyen, de substituer à l'anlyse un système d'analogies et d'images plus satisfaisant pour l'amour-propre : ainsi les œuvres didactiques répondent à un effort d'inté-

---

1. H. M. Daleski, *The Forked Flame* ; E. Vivas, *The Substance of Women in Love*, in *The Sewanee Review*, 66, p. 620.

2. WL, 459-460.

3. Sir C. Mackenzie, *My Life and Times* : *Octave Five* : 1915-1923, 1966, Chatto & Windus, 167-168 : Sir Compton Mackenzie rapporte des conversations à Capri au cours desquelles Lawrence exprimait le souci que lui inspirait « his inability to attain consummation simultaneously with his wife... Marriage (was) still imperfect in spite of all they had both gone through... ». C. M. le rassurait, mais L. « became more and more depressed about what *he* insisted was the only evidence of a perfect union ». Il affirma avoir connu le parfait amour « with a young coal-miner (sic) when (he) was about sixteen ».

gration du moi par la création d'un modèle cosmogonique où se consacre sous forme religieuse la dualité universelle, image et justification d'un moi divisé. A long terme, après 1919, cette intégration se fera, dans l'art et par l'intelligence plus que par cette forme de raisonnement analogique : mais le Lawrence de 1919 n'est pas encore mûr pour cette ultime simplification, cette purification des thèmes qui assaillent son esprit et son imagination.

D'abord il n'écrit pas ce qu'il veut : talonné par le besoin d'argent, il entreprend des tâches auxquelles il ne peut de toute évidence apporter le meilleur de lui-même, et où il montre souvent le pire. Ensuite, le message joyeux sur l'amour qu'il voulait donner dans *The Sisters*, tant sous l'effet du douloureux avertissement que fut la suppression du *Rainbow*, que du fait qu'il a cessé d'y croire tout à fait lorsqu'il écrit *Women in Love*, devient confus, se perd dans des scènes amoureuses de *Women in Love* qui laissent le lecteur perplexe et inquiet. Il faudra à Lawrence des années de succès, l'indépendance financière, et plus encore une libération presque totale à l'égard de ses propres inhibitions pour oser tenter dans *Lady Chatterley's Lover* de dire ouvertement ce qu'il considère comme son message essentiel, pour se libérer tout à fait, en parlant de l'amour physique, du symbolisme chrétien qui imprègne *The Rainbow*, et de la gangue ésotérique dans laquelle est emprisonnée la pensée de *Women in Love*. Le Lawrence de 1919 est encore tributaire de l'exubérance des symboles héritée de ses premières années ; il est encore wagnérien, et son style est alourdi par les répétitions litaniques, incantatoires, qui marquent les pires passages de *Women in Love*, tels les portraits d'Hermione. Il faudra attendre 1922, et la *Fantasia of the Unconscious*, pour qu'il atteigne à la fois à un détachement d'artiste à l'égard des thèmes ésotériques dont il s'inspire librement, et à ce style purifié, dégagé, qui sera celui de sa maturité, et que présagent déjà les meilleures des nouvelles de la fin de la guerre. Il apprendra en même temps à être lui-même sans avoir à se justifier par une métaphysique.

***

Vision créatrice et schéma ésotérique

Le Lawrence de 1919, comme celui de *Women in Love* et des derniers poèmes de *Look ! we have come through*, s'appuie encore sur un système philosophico-religieux qui lui tient lieu d'explication des rapports de son moi avec l'univers. La spontanéité amoureuse du début de ce cycle fait place, à partir de 1914, à l'expression relativement obscure de problèmes des relations du moi avec l'autre, faisant appel à des notions étrangères au poème lui-même. Et ces œuvres nous font saisir sur le vif le quiproquo lawrencien sur la spontanéité créatrice, et sa prétendue

indépendance vis-à-vis d'une « philosophie » qui aurait été dégagée *a posteriori* à partir de l'expérience. Cette attitude convient il est vrai au Lawrence plus détaché, plus maître de lui, de 1922. Et il est certain qu'il écrit *d'abord* parce qu'il est tourmenté par des problèmes, qu'il est fortement poussé par son tempérament, par sa sincérité, à tenter de comprendre ses motifs et ses émotions. Certes il n'a pas tort d'insister en 1922 sur le rôle primordial de *l'expérience* dans sa motivation d'écrivain, ni de dire que de ses lectures, il n'a « retenu que des suggestions », puis « procédé intuitivement »[4] : c'est-à-dire en exploitant les images, les mythes, les allégories qu'il y a rencontrés et à l'égard desquels son « moi » affectif est profondément « engagé », comme ce mythe de la Lune mère de la Terre. Mais nous avons vu à quel point dans *The Spirit of Place* et *The Two Principles*, mythes et idées se mêlent, à quel point la mythologie risque de se substituer à la pensée, les émotions de l'emporter sur le raisonnement, même lorsque l'écrivain cherche à justifier ses mythes en les qualifiant de « scientifiques ».

Des romans tels que *The Rainbow* et *Women in Love*, où l'expérience tente de se charpenter en une structure systématique, à vocation explicative de la destinée humaine, auraient-ils pu être même conçus indépendamment des systèmes interprétatifs auxquels ils répondent, ou antérieurement à ces systèmes ? Nous estimons avoir montré que leur genèse est pour le moins concomitante avec celle des modèles analogiques suggérés par les lectures, les personnages créés par la constante exploitation de l'expérience personnelle de l'écrivain, venant renforcer dans son esprit le modèle mythique qui les explique, les dessine, les caractérise. Ainsi se constitue un univers imaginaire, qui a du réel les traits extérieurs, mais dans lequel les personnages agissent selon des motivations différentes de celles qui tombent normalement sous le sens.

Il apparaît plus clairement aujourd'hui, à la lumière du roman des cinquante dernières années, que Lawrence ne cherchait probablement pas à faire œuvre réaliste : mais l'intense réalisme des descriptions physiques a pu induire en erreur ses lecteurs, comme le montrent les réactions contemporaines. L'écrivain se meut, surtout dans *Women in Love*, dans son univers mythique, celui du bestiaire illuminé de *The Crown* et de *Reality of Peace*. Ses humains aux noms légendaires, Gudrun, Loerke, Gerald, deviennent les êtres symboliques dont est peuplé cet univers au même titre que le loup, totem de Gerald, que le rat qui symbolise Loerke, que le lapin obscène de Winifred ou la jument arabe de Gerald, ou que la lune dont Birkin cherche à détruire l'image.

4. *Fantasia...*, 8. « Even then I only remember hints — and proceed by intuition. »

Ainsi se crée, « à partir de l'expérience », mais aussi à partir des mythes et des structures d'une pensée analogique trouvée dans Pryse, dans Blavatsky, ou chez l'Héraclite de Burnet, un univers dont le romancier est le démiurge, une vision de jugement dernier dont il est le dieu et l'archange. Mais dans cette vision, des images empruntées aux lectures tiennent lieu d'idées, sont pour ainsi dire des abstractions visuelles, non assujetties aux exigences critiques d'une comparaison en profondeur avec le monde sensible sur lequel elles s'appuient cependant superficiellement en raison du réalisme des descriptions, des lieux et des personnes. Typiques de ce procédé sont les portraits de Heseltine devenu Halliday, d'Ottoline devenue Hermione avec des traits de Miriam, de la ville dans le pays minier. L'abstraction lawrencienne se situe aux confins des images sensorielles et des émotions qu'elles provoquent, et non des idées, du mental ; c'est pourquoi Lawrence lui attribue valeur d'expérience, lui refuse le nom d'abstraction, la croit supérieure à un concept « mental » parce qu'elle lui semble répondre directement aux données immédiates de sa conscience. Il postule déjà, dès 1914, l'objectivité du symbole libre, issu du subconscient, par rapport aux caractères « volontaires » et falsificateurs qu'il attribue à la pensée mécaniste et abstraite, à la démarche scientifique de l'esprit. Il a opté pour l'explication du monde qui satisfait son moi affectif, contre toute explication basée sur le raisonnement scientifique. D'où la nécessité où il se trouvera en 1922 de souligner que ses idées viennent « de l'expérience » et non de ses lectures.

Rejetant ainsi en bloc la Renaissance, le Calvinisme dans lequel il est pétri, et la démarche scientifique de la pensée moderne, il subit la tentation de l'occultisme au moment où les descriptions ethnologiques d'un Frazer, d'un Tylor, d'un Frobenius, où les études des psychanalystes, jettent un éclairage nouveau sur les formes primitives de la pensée, sur les structures mentales des primitifs ou des névrosés. Mécontent de son époque, hostile à une société mécaniste dans laquelle il n'a pas pu s'intégrer, passionnément désireux de justifier sa révolte instinctive, mais encore incapable de se révolter sans une caution religieuse, en héritier des Puritains qu'il est, la pensée primitive lui offre une voie d'évasion hors de la prison où l'enserrent l'héritage hébraïque, biblique et calviniste, la pensée analytique grecque, le spiritualisme étroit de son adolescence, tout ce qu'il a été et tout ce qu'il blâme pour avoir, pense-t-il, causé le mal dont il souffre.

Il lui faut à tout prix détruire cet être spirituel, ou au moins le subjuguer, lui opposer un être dans lequel s'exprime librement l'instinct vital, unifié, solidement ancré dans les réalités corporelles et sanguines. A un spirituel « mental », il va opposer une « âme » dont le siège est dans le corps, parce qu'il ne peut pas se passer d'âme, et qu'il rejette tout ce qui est mental ou tout au

moins ce qui selon lui est mental *et* désincarné. D'où cette opposition qu'il cherchera à surmonter, entre les émotions des centres supérieurs, et les mouvements profonds des centres inférieurs, « pivotaux », ce besoin de trouver l'expression parfaite de l'élan créateur dans les fleurs, les bêtes, les oiseaux et les serpents. D'où sa recherche, dans ces formes vivantes, d'un autre type d'abstraction qui ne soit pas celle de l'intelligence, mais d'une sympathie « intuitive » avec le cosmos, avec la vie des sens, indépendante de la parole et de la pensée abstraite. C'est pourtant bien d'une abstraction du sensoriel qu'il s'agit, et qu'il veut différente de l'abstraction de l'esprit. Il recrée ainsi à sa façon la pensée sauvage, avec ses structures propres, parce qu'il honnit la pensée de la civilisation et de la science abstraite.

La structure symboliste de *Women in Love,* encore plus que celle du *Rainbow,* où déjà est significatif le rejet d'une forme géométrique et le choix d'une forme dynamique, cyclique et rythmique, est une structure de la pensée sauvage, mais n'en est pas moins une structure pour avoir cherché à échapper aux formes traditionnelles de la pensée: le symbolisme de l'expression ne doit pas faire oublier la charpente. Le lecteur ne la perçoit pas d'emblée, car Lawrence a choisi, semble-t-il, de ne pas communiquer son expérience en termes immédiatement accessibles. Mais c'est une charpente faite de la mystique de la race et du sang, de celle du lieu et de la nature, de l'amour et de l'amitié, et surtout la mystique de la prédestination : à la prédestination calviniste conduisant au salut éternel, il a simplement substitué l'aptitude de Birkin à annoncer sinon à penser l'ère nouvelle ; et au quiétisme chrétien, l'attente dans l'humilité du souffle divin qui inspirera l'homme prédestiné. Les thèmes et les attitudes du puritanisme sont passés dans la religion ésotérique absorbée par lui à doses variables depuis 1914 et même 1912, dans les lectures successives allant des *Assises du XIX^e^ Siècle* à la *Doctrine secrète* et à *Isis Unveiled,* renforcées par les ethnologues et certains psychanalystes, mais ces derniers vus et appréhendés dans une optique religieuse plutôt que dans la leur propre. Il ne leur prendra que ce qui alimente la flamme de sa foi intuitive. La signification particulière de Hawthorne, de son Roger Chillingworth, pour Lawrence, réside précisément dans le mélange de la sorcellerie, de l'alchimie, et du puritanisme dans lequel il se reconnaît tel qu'il est lui-même en 1918.

⁂

Moi et non-moi ; éclatement de la conscience de soi

Le thème central, crucial, du Lawrence de 1914 à 1919, est celui du moi dans ses rapports avec le non-moi, étroitement lié à celui de l'accession du moi à l'être. Sur ce thème se greffent ceux des relations de l'homme avec la femme, mère ou amante, avec

l'homme, avec la société, le problème de l'accession à l'être étant lui-même celui des relations du moi avec le divin. Deux poèmes résument toute son expérience, éclairent ses motivations d'artiste, et ses limites.

Lawrence, poète, romancier, philosophe, part toujours à la fois des données de son expérience, et d'une interprétation de ces données ; il y revient constamment, et lorsqu'il décrit les actes et les émotions de ses personnages, c'est invariablement en se référant plus ou moins explicitement à des scènes de sa vie personnelle, gravées dans sa mémoire, ou à des interprétations de ces scènes ; de même que lorsqu'il tente une explication théorique, par exemple des diverses qualités de la relation amoureuse dans *The Two Principles*, c'est par rapport à l'expérience intime de sa mère ou à la sienne propre. D'où une intensité et une sincérité profondes, mais aussi une limitation du champ de l'expérience, et le sentiment chez le lecteur que la vie offre d'autres émotions, d'autres connaissances, d'autres richesses : cela est d'autant plus sensible que l'auteur s'écarte davantage des relations les plus simples, celles de l'enfant avec ses parents, celles de l'homme avec la femme, pour évoquer les relations sociales plus complexes ; alors l'optique du plus ambitieux de ses romans, *Women in Love*, ou celle des premiers chapitres d'*Aaron's Rod*, devient nettement restrictive et déformante. Non seulement le problème du moi est central, mais le moi lui-même, toujours présent, démiurgique, se substitue à l'univers qu'il veut expliquer ; il reconnaît, il affirme, qu'il *est* l'univers.

Le monde littéraire de 1919 n'est sans doute pas mûr pour cette affirmation, pour ce subjectivisme total ; Lawrence lui-même l'est-il tout à fait ? Il n'a pas la pleine conception théorique de ce qu'il fait ; il ne perçoit pas à quel point son univers est borné par son moi : sinon chercherait-il encore par-delà le moi conscient, un non-moi « objectif » dans lequel il puisse découvrir son nouveau ciel et sa nouvelle terre ? Un non-moi par rapport auquel il puisse exister objectivement, c'est-à-dire, pour lui, inconsciemment, sans le fardeau schopenhauérien de la connaissance mentale ? Il est significatif qu'il cherche ce non-moi dans la femme, tout comme l'enfant nouveau-né le trouve dans la mère : *New Heaven and Earth* est le poème de la découverte du non-moi et de la solitude de l'âme dans un « Nouveau Monde » où elle atteint à l'être distinct, séparé de la matrice où sont mêlées les âmes qui n'ont pas su se détacher :

> Ainsi, je passe dans un autre monde,
> Et timide j'attends avec déférence une invitation
> De cet inexploré où je voudrais pénétrer.
>
> Je suis bien aise, et tout seul dans le monde,
> Tout seul, et bien aise, dans un nouveau monde
> Où je débarque enfin.

Je pleurerais de joie, parce que je suis dans un nouveau monde
[où je viens de m'aventurer,
Je pleurerais de joie, et librement, il n'y a personne pour le savoir.
Et quels que puissent être les habitants inconnus de ce monde
[inconnu,
Ils ne comprendront jamais mes larmes de joie au moment où je
[m'aventure parmi eux,
Parce que cela sera encore un geste du vieux monde,
Qu'ils ne comprendront pas, parce qu'il leur est complètement
[étranger [5].

Ce nouveau monde, c'est celui où le non-moi existe indépendamment du moi, où l'individu atteint à l'existence distincte, différenciée, échappe à l'obsession qui l'identifie à toutes choses : le poète était « las du monde », parce que « chaque chose était entachée de lui-même » :

Cieux, arbres, fleurs, oiseaux, l'eau,
Gens, maisons, rues, véhicules, machines,
Nations, armées, guerre, pourparlers de paix,
Travail, récréation, gouvernement, anarchie,
Tout était entaché de moi-même, je connaissais tout d'avance,
Parce que tout était moi.
Quand je cueillais des fleurs, je savais que c'était moi qui arrachais
[ma propre floraison,
Quand je prenais le train, je savais que c'était moi qui voyageais
[grâce à ma propre invention.
Quand j'entendais les canons de la guerre, j'écoutais de mes oreilles
[ma propre destruction,
Quand je voyais les morts déchiquetés, je savais que c'était mon
[propre cadavre déchiré.
Tout était moi, j'avais fait tout cela dans ma chair [6].

« Auteur et résultat », « Dieu et création », créature se contemplant elle-même en tant que créateur, le poète est en proie à une « horreur maniaque » :

J'étais amant, j'embrassais la femme que j'aimais,
et dieu d'horreur, je m'embrassais moi-même.
J'étais père et j'engendrais des enfants,
Et oh ! oh ! horreur ! j'engendrais et je concevais en mon propre
[corps [7].

La mort est venue : « J'enterrai celle que j'aimais ; c'était bon, je me suis enterré et je n'étais plus [8] » ; la guerre est venue, l'orgie de meurtre, à laquelle le poète participe, meurtrier et victime à la fois, « tant que c'en est presque assez, que peut-être je suis

5. CP, 256.
6. Ib. 256-257.
7. Ib. 257.
8. Ib. 257. La bien-aimée est la mère du poète.

réduit », mort, piétiné, anéanti dans la tombe, réduit à rien. Alors c'est la résurrection

> Ressuscité, non pas né à nouveau, mais ressuscité, mon corps le [même qu'avant,
> Nouveau par-delà la conscience de sa nouveauté, vivant par-delà [la vie,
> ...Vivant là où jamais encore n'a existé aucun soupçon, aucun [songe de vie,
> Ici, dans l'autre monde, encore terrestre,
> Moi-même, le même qu'avant, et inexplicablement nouveau [9].

Ayant ainsi rejeté de sa conscience dans la mort tout l'univers qui la peuplait, fait « exploser la conscience de l'univers dans l'individu » [10], le poète repart à la découverte du non-moi, de « l'inconnu, le vrai, l'inconnu non connu », il « touche ce qui n'est en vérité pas moi » ; cet inconnu, c'est le flanc de sa femme, perçu sans l'aide de la conscience mentale : mille nuits il l'a touchée, et « c'était moi qui touchais et moi qui étais touché » :

> Mais sortant de la tombe et du noir oubli,
> Avançant la main, cette main jetée comme celle d'un noyé sur [un rocher,
> J'ai touché son flanc et j'ai su que j'étais emporté par le courant [dans la mort,
> Vers le monde nouveau, et je gravissais le rivage,
> Ressuscité, non pas dans l'ancien monde, avec le vieux moi inchangé [dans la vieille vie,
> Eveillé non pas à l'ancien savoir,
> Mais à une nouvelle terre, un moi nouveau, un nouveau savoir, [un nouveau monde du temps [11].

« Fou de ravissement » dans ce nouvel univers, le poète explore les mystères de « l'autre », cette « terre dont bat le pouls », ces vallées amoureuses, ces « étranges pentes abruptes » et ces « plaines blanches ». La femme, reconnue comme « autre » que lui-même, lui ouvre « l'oubli aveugle et fort dans la vie parfaite » :

> Le courant puissant, inconnu de la vie suprême
> Me noie et m'emporte et me maintient
> Tout bas aux sources du mystère, dans les profondeurs,
> Y éteint ma vie relevée, ressuscitée
> Et la rallume encore au cœur du parfait mystère [12].

Ce poème, écrit à Greatham en 1915, exprime plus clairement qu'aucun autre texte de Lawrence ce qu'il entend par son nouveau

---

9. Ib. 258.
10. CL., 519, à Waldo Franck : « the dark sensual... ecstasy which does actually... burst the world-consciousness in every individual ».
11. CP, 260.
12. Ib. 261.

ciel et sa nouvelle terre. Il contient, de même que la méditation d'Ursula sur la Résurrection à la fin du Chapitre X du *Rainbow*, le thème de ce qui deviendra *The Man Who Died*. « La Résurrection est dans la vie, non dans la mort » [13].

Le mythe lawrencien de la mort et de la résurrection est celui de la mort de la conscience mentale, abstraite, celle qui affirme la suprématie de l'esprit, et de la résurrection de l'homme instinctif et spontané, vivant de son être total, corporel et spirituel.

C'est la dévorante « conscience de soi », que le poète veut faire éclater, afin de trouver la communion paisible avec l'autre, avec le non-moi, sans cette intolérable et permanente assertion de soi-même et de son identité avec l'autre qu'il finira par reprocher même à Whitman, dans les *Studies in Classic American Literature*.

Mais l'effort de subjugation du mental, l'insistance sur la mort du moi conscient à ses niveaux supérieurs, sont si intenses que le poète appuie sur la suppression du spirituel au point de faire croire à la survie du seul corporel. Si la doctrine de Lawrence n'est pas régressive, si elle ne vise pas à la suppression de l'esprit, on a pu s'y tromper en 1915, et on le pourra encore bien plus tard.

Cette incessante poursuite d'une acceptation du non-moi sans absorption dans le moi (on hésite à dire, d'une attitude *objective* du moi vis-à-vis du non-moi), est caractérisée par la recherche de l'indépendance caractérielle vis-à-vis de l'être aimé : Will Brangwen est à cet égard le personnage type, dont les « renaissances » successives ne parviennent pas à lui donner la vraie personnalité. La dépendance morale, affective, dans laquelle il se trouve vis-à-vis d'Anna, analogue à celle de Paul Morel envers sa mère, de Skrebensky envers Ursula, de Gerald Crich envers Gudrun, illustre ce que Birkin veut éviter lorsqu'il repousse avec horreur, en amour, la « fusion », l'identification avec l'être aimé.

Avec une intuition parfaite de sa propre personnalité, du besoin dans lequel il vit de l'être aimé, tel le petit enfant envers sa mère, Lawrence peint ces personnalités infantiles, incapables de supporter la solitude, prises de vertige au sentiment de leur propre vide affectif lorsqu'elles ne sont pas assujetties à l'être aimé et épaulées par lui. Avec la méfiance envers la psychanalyse de tous ceux qui refusent l'analyse parce qu'elle sonde de trop près leurs faiblesses, il cherchera une explication mystique, cosmogonique, aux amours destructrices qui seront, selon lui, le propre des âmes en désintégration cosmique : mais comme dans le poème que nous venons d'analyser, il décrit mieux l'âme envahissante qui accuse autrui de l'envahir, que l'âme guérie, adulte, capable de supporter la solitude. Son nouveau ciel et sa nouvelle terre ne sont pas essentiellement un paradis de l'amour, mais de l'accession de

13. RW, 264, " The Resurection is to life, not to death ".

l'individu à l'autonomie et à l'équilibre affectif, qui permettront à l'amour vrai de se développer sans intrusion mutuelle de chacun des amants dans la personnalité distincte de l'autre. Lawrence a entrevu dans *The Rainbow* qu'il y a là affaire d'éducation, de formation sociale, mais il ne pousse pas plus loin cette idée féconde et s'attarde aux explications cosmogoniques.

⁂

Manifesto : affirmation de l'autonomie menacée

La suite logique de ce poème est *Manifesto*, écrit à Zennor soit en même temps que *Women in Love*, soit peu après. C'est à la fois le poème de l'accès à la totalité de l'être, et de l'affirmation mystique de l'autonomie vis-à-vis de l'aimé. Nous avons vu quels gestes rituels, plus apparentés à la magie qu'à l'érotisme, libèrent les amants, les convainquent de l'inaliénable, fondamentale altérité de l'autre [14], de leur existence distincte et séparée, gestes répétés par Birkin et Ursula dans cette communion extra-érotique des corps qui déclenche chez Birkin l'électricité mystique du serpent Kundalini, source de vie du corps humain [15] ; gestes après lesquels les amants sont « détachés », se meuvent

> Librement, plus que les anges,
> Conditionnés seulement par notre être à nous, pur et distinct,
> N'ayant pour lois que les lois de notre être à nous [16].

Mais l'étrangeté de ce rituel ne doit pas obscurcir la signification totale du poème, manifeste de la croyance de son auteur dans l'être humain complet, et équilibré. Seul est étrange le chemin par lequel ce puritain recherche l'équilibre, c'est-à-dire l'acceptation par lui-même de la totalité des fonctions de l'être physique et moral.

Mais c'est bien de la totalité qu'il s'agit, y compris les plus hautes. En effet, le poète exprime ses remerciements de n'avoir jamais connu la faim, la soif, ni le froid, aux « braves générations de l'humanité ». Mais il a d'autres raisons de rendre grâce aux hommes :

> Puis il y a l'amer, le douloureux, le muet et impuissant besoin,
> Le désir d'être initié,
> D'avoir accès au savoir que les grands défunts
> Nous ont ouvert, de connaître, d'apaiser
> La grande faim dominante de l'esprit ;

14. Cf. supra p. 458, note 37.
15. Cf. supra pp. 509, 511, et WL, 330-331.
16. CP, 267.

La plus douce moisson des hommes au cours des siècles, les
[aimables livres imprimés,
Ces clairs épis étincelants, exquis, arrachés
A une glèbe têtue dans l'obscurité du labour ;
Je remercie l'humanité de mon cœur passionné
D'avoir de justesse échappé à la faim de ces trésors,
De ce qu'ils m'aient été donnés quand j'en avais besoin,
Parce que je suis le fils de l'homme.
J'ai mangé, j'ai bu, j'ai chauffé et vêtu mon corps,
On m'a appris le langage de l'intelligence,
J'ai fait mon choix parmi les livres lumineux, merveilleux,
Tout comme un prince ; l'abondance du monde
M'a été ouverte, dans la sagesse et la bonté de l'homme.
Cela est bien ;
Cette sage, cette bonne distribution fait gonfler le cœur
[d'amour [17] !

Puis sont venus les appétits sexuels, les désirs honteux, la terreur de l'insatisfaction du désir, qu'une femme, une seule a apaisés [18] : et l'ayant remerciée, le poète pose la question suprême, celle du *Hardy* et de *The Crown*, celle de Birkin, de *Reality of Peace*,

Etre, ou ne pas être, reste la question.
Cette douleur de vouloir être, c'est l'ultime faim [19].

Pour voir confirmer son être, il lui manque encore quelque chose, « d'être connu tout comme je connais », d'être connu par sa femme comme un « non-moi », de devenir « deux et distincts » au lieu d'être mélangés l'un à l'autre. Ce besoin ultime répond à la phobie de Birkin pour l'amour qui est « fusion », mélange indistinct de deux êtres. Ici, la recherche de l'individualité dans une mystique astrale, angélique, reste obscure ; aucune des explications possibles n'est tout à fait satisfaisante : particularités psychologiques de l'homme, fixation anale, théorie de l'action énergétique des chakras inférieurs, rien ne permet de saisir toute la motivation du poète dans la Section VII de *Manifesto :* c'est encore l'explication que nous avons avancée ci-dessus [20], celle de la conquête des dernières pudeurs échafaudées autour de l'individu par une éducation puritaine, qui à notre sens explique le mieux, à la fois ce passage poétique et les scènes du *Rainbow* et de *Women in Love*, comme plus tard de *Lady Chatterley*, qui procèdent de la même inspiration. Mais ici l'expérience du poète est-elle vraiment de nature à aider son lecteur ?

Car l'homme que Lawrence veut tuer en lui, pour vivre, pour « n'avoir plus de lois que les lois de notre être », c'est celui qu'il

17. CP, 263-264.
18. Cf. supra p. 457.
19. CP, 265.
20. Cf. supra pp. 458 et ss.

pourchasse dans *The Symbolic Meaning,* le Puritain, l'héritier de Calvin et du Judaïsme qui cherche à subjuguer à jamais la « psyché sensuelle », la « conscience du sang », « l'être primitif impulsif dans tout homme », à « réprimer spirituellement le moi sensuel et passionnel » [21] : Chillingworth, Hester, Dimmesdale [22] sont « le triangle de la destruction », et l'explication lawrencienne de *The Scarlet Letter* est passionnée et pénétrante parce qu'il y exprime son propre mal, sa propre lutte contre les digues que son éducation avait édifiées autour de son moi profond, de sa vie passionnelle. *Manifesto,* malgré l'obscurité du rituel mystique qui amène le poète à la libération, reste l'œuvre clé de cette période, la confession imparfaite, obscure mais complète, de l'infirmité psychologique du poète et de son effort pour en triompher. Mais l'obscurité ésotérique semble avoir été la seule ressource de Lawrence en 1917 : il devra attendre dix ans pour oser, on sait avec quel fracas, dire tout dans *Lady Chatterley's Lover,* non sans un dernier sursaut de religiosité : tout dire, c'est-à-dire avouer de combien loin il revenait.

Car s'il essaye de fuir le puritanisme, la honte de son corps, à laquelle fait allusion aussi le poème *She said as well to me,* il tente aussi de triompher de sa crainte de la femme, tel Birkin, et de ce réflexe de la bête effarouchée qu'avait noté Hilda Doolittle. La femme du poète lui demande pourquoi il a honte de son corps. Elle l'admire, cherche à lui rendre confiance en lui-même. Mais cela ne lui donne pas la liberté. Comme Paul Morel effleuré par Miriam, il se replie sur lui-même et s'écrie :

> Ne me touche pas, ne m'apprécie pas.
> C'est une infamie.
> Tu réfléchirais à deux fois avant de toucher une belette sur une [palissade,
> Alors qu'elle lève sa gorge blanche et droite.
> Ta main ne serait pas si leste ni si facile.

La vipère endormie qui s'éveille et s'esquive dignement, le jeune taureau dans le champ, elle ne les toucherait pas :

> N'y a-t-il rien en moi pour te faire hésiter ?
> Je te dis, il y a en moi tous ces êtres.
> Et pourquoi oublierais-tu qu'ils y sont [23] ?

Ce repli sur soi-même va de pair avec l'exigence d'être reconnu comme « le terrible *autre* », la « terrible *autre chair* », marque la volonté de se rebeller contre l'amour envahissant, protecteur, maternel, contre un « non-moi » agissant et exigeant. D'où l'importance des concepts de polarité, d'orbites conjugués, d'interdépen-

---

21. SM, 27.
22. N. Hawthorne, *The Scarlet Letter,* cf. SM, 134 et ss.
23. CP, 255-256.

dance astrale entre le moi et l'autre, qui feront bientôt place à l'idée de la subordination nécessaire de la femme, idée qui prend dans *The Two Principles* une signification cosmique : Aphrodite n'est-elle pas née des eaux, alors qu'Apollon est le Dieu du Soleil ?

A partir de *Women in Love* l'accent est mis sur la suprématie masculine, que vont essayer de proclamer *Aaron Rod* et les œuvres des années 1918 à 1925, dans un retour aux thèmes de la camaraderie et du chef, des activités du mâle qui dépassent le cadre de ses relations avec la femme, qui relient le mâle à Dieu selon la conception miltonienne.

La menace qui pèse sur le moi dans ses rapports avec le non-moi est celle de la fusion, de la mise en sujétion affective : c'est ce dont fait foi l'évolution du thème originel de *The Sisters*, de la conception de 1913 à la réalisation de *Women in Love*. Dans ses rapports avec un autre homme, le moi est également menacé : l'autre ne se conçoit pour Lawrence que sous deux aspects, le disciple ou Judas. De même que l'amour, la camaraderie ne se conçoit que théoriquement comme la conjonction de deux orbites ; en pratique, ainsi que le marqueront *Aaron's Rod*, *Kangaroo*, *The Plumed Serpent*, l'un des partenaires est toujours plus près de Dieu que l'autre. Mais en 1919 le thème de Judas, déjà esquissé dans *Touch and Go* et dans *Aaron's Rod*, n'a pas encore pris dans l'œuvre de Lawrence toute l'importance qu'il va bientôt assumer. Le refus par Gerald de l'amitié éternelle offerte par Birkin ne se teinte pas encore de trahison, mais plutôt d'impuissance. Le rêve de domination, d'action pour le salut de l'humanité, le messianisme de 1913, subsiste avec ses ambiguités, ses réticences : la nature rituelle, quasi magique, de la scène de la lutte entre les deux amis dans *Women in Love*, souligne le mélange de religiosité, de mysticisme et d'attrait du fruit défendu chez Birkin. De même les essais sur Whitman et l'éloge des luttes corps à corps dans *Education of the People* suggèrent que Lawrence n'a pas osé, ou pas voulu dire tout le fond de sa pensée sur les relations entre les hommes. Tout au moins, le problème d'une relation incorporelle, sans le support de contacts physiques, se pose pour lui : que ce soit dans la scène de la lutte, ou dans *The Blind Man*, dans ses propositions de *Blutbruderschaft* à Russell ou à Murry, il est incapable de concevoir le social en dehors d'une affectivité ritualisée par des contacts physiques. Haine de l'abstrait dans le social, objectera-t-on peut-être ? Nous ne pouvons que constater les faits tels qu'il nous les présente lui-même. Sans la sanction des caresses ou des coups (voir la lutte avec Baxter Dawes, et l'apologie de la fessée dans *Education of the People*, etc.), les relations d'homme à homme sont pour lui entachées du vice de la civilisation : l'abstraction et le mécanisme. Nous n'irons pas plus loin que de souligner combien cette attitude est conforme à sa position envers la femme : il retombe spontanément dans la condition de l'enfant dépendant de sa mère, quitte

à se rebeller de temps en temps et à affirmer sa suprématie ; de même avec l'homme, il est le prophète et l'annonciateur, ou le messie, et toute déviation chez autrui de la voie par lui tracée est trahison. D'où ce besoin maladif de certitude, d'un rituel magique qui lie à lui le disciple.

*
**

Critique sociale et aliénation

Jointe à la tradition calviniste de la prédestination, cette incapacité fondamentale à former des liens d'égal à égal dans la vie personnelle conditionne la critique sociale de Lawrence. Celle-ci ne procède pas d'une analyse, mais d'une affirmation passionnée, soudaine et brutale, d'un dégoût subit, celui dont est prise Ursula dans sa seconde année d'Université. Il y a bien une tendance à la révolte contre la sordide condition ouvrière, mais elle est moins constante que le mépris des hommes parce qu'ils ne se préoccupent pas de leur salut, de l'accession à l'être : le *Hardy* est, sur ce point, l'œuvre la plus révélatrice. Lawrence nie le social, rejette toute action collective pour l'amélioration du sort des hommes, parce que pour lui le vrai problème est moral, religieux, personnel. Rananim, le refuge des élus, est sa réponse au problème des rapports du moi avec la société. Et *Education of the People* offre une doctrine réactionnaire, une société de castes, une instruction au rabais.

Toute aussi étroite et restrictive est l'optique sociale de *Women in Love*. La ville ouvrière, les Midlands, y apparaissent au travers d'une lunette très particulière, celle de la conception des rapports humains d'un Thomas Crich, à base de charité chrétienne mal dirigée et confuse, ou de son fils Gerald, de nature économique et mécaniste. La société est vue non pas comme une collectivité de « moi » cherchant à s'exprimer, mais comme le reflet d'un « moi » donné, celui de Thomas ou celui de Gerald, sur la collectivité. Les hommes y sont vus comme des moutons ou comme des loups, selon qu'ils acceptent ou se révoltent, mais aucun effort n'est fait pour les présenter dans leur nature individuelle, dans leur dignité et leur souffrance d'homme. La préoccupation du salut de quelques-uns l'emporte sur toute présentation intuitive de la réalité de la vie des mineurs. Le romancier se meut dans d'autres sphères, celles des relations de ses principaux personnages avec le divin. La société est un vaste non-moi, aussi étranger au moi que la femme ou l'ami non soumis au lien mystique avec le moi ; et répondant à des principes « abstraits », à des « réductions » qui en plongent les membres dans le non-être.

Car en somme le Lawrence de Rananim, au début de 1915, le Birkin qui démissionne de son poste d'inspecteur pour « être

libre, dans un lieu libre, avec quelques autres personnes », sont en quête de l'être, de l'identification avec l'être, sont à la recherche du divin. Le vrai rapport, le seul qui satisfasse Lawrence, est celui du moi avec le divin, c'est-à-dire, en dernière analyse, du moi avec ses propres impulsions puisqu'il ne croit pas à un Dieu personnel. Le messianisme de 1913 ne s'est ni éteint, ni démenti. C'est tout au plus s'il a changé de forme, après le cuisant échec de 1915, après l'écroulement des rêves de révolution, de rénovation de l'Angleterre, lorsque le grand rival, le sorcier gallois détesté, le chef politique du puritanisme non-conformiste, est devenu en 1916 le leader de l'Angleterre en guerre. « Etre ou ne pas être », depuis 1912 cette question hante Lawrence, et il y répond toujours de la même façon, par la négation de tout non-moi organisé, forme du non-être, et par la glorification d'un moi réceptif aux impulsions de l'élan vital. Le divin impersonnel de sa religion de jeunesse parle par la bouche du poète :

« *Not I, not I, but the wind that blows through me* », dit-il [24]. Et *Reality of Peace* prêche l'abandon du moi au souffle créateur, à « l'impulsion inconnue », au fleuve de la vie. Et *Movements in European History*, comme *The Symbolic Meaning*, est dominé par une conception fataliste et héroïque de l'histoire, montre l'humanité faible et méprisée en proie à des mouvements cosmiques, convulsifs, irrésistibles, que seuls peuvent dominer et diriger les hommes prédestinés. Le puritain de la secte de Cromwell est en contact direct avec l'esprit qui préside à ces mouvements, le divin se personnalise en lui.

Le refuge du lyrisme : poésie du présent

Mais le besoin d'explication et de certitude l'emporte sur celui d'action. Lawrence n'a ni la force physique, ni l'assurance qu'il faut pour mener les hommes. S'il ne connaît pas sa faiblesse, il connaît sa vraie force. Aussi cherche-t-il refuge dans un monde à lui, celui de l'art : son esthétique personnelle, déjà largement esquissée dans *The Crown*, et sur laquelle il ne reviendra plus que pour la confirmer, procède en partie de ses conflits intimes, de l'amertume de ses échecs, mais aussi de sa conception des rapports du moi avec le non-moi. Ses lectures d'occultisme et d'ethnologie, de psychologie, porteront leurs fruits plus tard, car la digestion des idées nouvelles est lente ; s'il saisit rapidement une suggestion, n'hésite guère à exploiter une idée, un long cheminement se fait ensuite vers la création artistique complète et originale qui témoigne d'une véritable assimilation. Ces années dites arides sont celles de l'acquisition de nombreuses idées et images qu'il va faire siennes après 1920, lorsqu'il sentira son

24. CP, 250.

public américain prêt à le suivre. Le Lawrence de 1919 est en pleine transition ; s'il a déjà dans *Women in Love* trouvé le milieu social dont il fera la satire, il lui reste à découvrir le pays primitif où il fondera en imagination sa religion personnelle. Il a cependant parachevé sa technique et son style, et formulé son esthétique de l'immédiat, du présent mystique, où déjà sa religion se fond avec son talent. Cette esthétique exprime admirablement ses potentialités et ses limites. Dans ce qu'elle a de positif, elle est exposée essentiellement dans *Poetry of the Present*.

C'est une esthétique du moment mystique et créateur, de la communion éphémère du moi avec le cosmos et le « vivant », libre de toute théorie, de toute contrainte, de toute structure. Dès 1919 Lawrence a formulé sa théorie de l'art, caractéristique des années de l'après-guerre ; elle doit beaucoup aux symbolistes et aux impressionnistes, et elle mène à la désintégration totale des structures conventionnelles. Le moi dans sa spontanéité cherchera son expression en dehors de toute forme traditionnelle. Reprenant les images de *The Crown*, Lawrence définit la « poésie du commencement » et « la poésie de la fin », l'une tournée vers le passé, l'autre vers l'avenir : elles ont pour symbole, l'une le rossignol, l'autre l'alouette. Ces deux poésies sont « du royaume de tout ce qui est parfait », elles sont par nature « complètes et accomplies », et leur forme exquise, rythmique, symétrique, exprime cette définitive perfection.

> Mais il est une autre espèce de poésie : la poésie de ce qui est tout proche, le présent immédiat. Dans l'immédiat il n'est pas de perfection, pas d'accomplissement, rien de fini. Les fils de trame sont tous en l'air, vibrants, mêlés à la chaîne, les eaux agitent la lune. Il n'y a pas de lune ronde, accomplie sur la face de l'eau qui coule, ni sur la face de la marée inachevée. Il n'y a pas de gemmes du plasma vivant. Le plasma vivant vibre indiciblement, inhale le futur, exhale le passé ; il est le vif de chacun d'eux, et cependant il n'est ni l'un ni l'autre. Il n'est pas de finalité plasmique, rien de cristallin, de permanent. Si nous tentons de fixer le tissu vivant, comme les biologistes le font avec du formol, nous n'avons qu'un fragment durci du passé, la vie morte mise en observation [25].

Lawrence reprend ses images favorites, exprimant son idée de la vie « toujours présente », non cristallisée : la rose, flamme vivante, la fleur de nénuphar, incarnation du flot vivant, « mutation en fleur », sourire de la désintégration.

Et ici il précise son esthétique : elle doit tout inclure, y compris « la boue et les cieux » qui sont dans le lotus. Cette poésie ne sera pas celle des « gemmes impérissables hors du temps », mais celle de l'écume qui est le bouillonnement de la

---

25. CP, 182. Nous rétablissons, à la fin de cette citation, le mot « formalin » mal lu comme « formation ».

boue, celle du changement iridescent, sans repos, sans fixité, « sans dénouement ni conclusion ». Ce sera la poésie de « l'association rapide, momentanée, des choses qui se rencontrent et vont leur chemin dans le voyage à jamais incalculable de la création : chaque chose vue dans son rapport fluide et rapide avec les autres choses ». [26].

Cette conception pointilliste de la poésie du présent, dont le maître incontesté est, pour Lawrence, Walt Whitman, rejoint on le voit son idée des caractères exposée pour Garnett à propos de *The Sisters,* elle-même inspirée des Futuristes, et probablement de Meredith au moment où fut conçu le double roman. C'est une esthétique du mouvement, de l'éternel changement du flux créateur, qui s'interdit toute « résolution », toute conclusion : celle même des personnages du *Rainbow,* de *Women in Love,* et des nouvelles contemporaines. C'est une esthétique, en principe sans réticence, qui osera tout dire, qui traitera l'amour comme une réalité totale, sous tous ses aspects. La théorie est là, même si l'exécution reste timide, hésitante, obscure dans ses hardiesses.

Mais c'est aussi une esthétique de la poésie, du vers libre, du spontané et de l'instantané, de la nouvelle plus que du roman. C'est une chose de concevoir la poésie comme « un spasme, un contact à nu avec toutes les influences en même temps. Elle ne veut aller nulle part. Elle a lieu, tout simplement » [27]. C'en est une autre que d'appliquer cette doctrine à un roman comme *Women in Love* qui sans cesse annonce le renouveau mais où rien ne se résout que dans la mort. Dans *Poetry of the Present* Lawrence a défini son art des années à venir : la poésie des bêtes et des fleurs, les nouvelles ; et il annonce la structure lâche, parfois incohérente, des prochains romans.

Contradiction entre messianisme et esthétique du présent

Il a compris, en 1919 mieux encore qu'en 1915 dans *The Crown,* la nature particulière de son inspiration, sinon les limites de son tempérament et de son talent. A-t-il senti alors la contradiction inhérente à cette esthétique, entre le messianisme de 1913 et l'idée d'un art du fugitif, de l'éphémère et du quasi incommunicable ? Contradiction que pressent obscurément Birkin, lorsqu'il abandonne l'humanité, mais que n'explorent ni *Women in Love,* ni les nouvelles de l'évasion, ni *Aaron's Rod.* La fuite vers la jouissance mystique du moment, l'évasion loin d'une

26. Ib. 183.
27. Ib. 185.

société méprisée, d'un non-moi blessant, vers l'illusoire mais docile non-moi de la création artistique, n'est pas encore vue par Lawrence comme étant incompatible avec l'ambition messianique. Il lui faudra encore le périple autour du globe, l'expérience artistique du *Plumed Serpent*, et surtout l'approche de la mort dans un relatif apaisement, pour accepter la jouissance du moment dans sa simplicité et sa plénitude. Mais déjà, et ceci commence avec *The Rainbow* et avec *Women in Love*, le messianisme tend à se satisfaire dans la création d'un univers dont le messie est à la fois le démiurge et le héros. Lawrence ne définira que plus tard, quelques années après la guerre, son attitude critique devant le roman. Mais il le fera en élaborant une idée du *Hardy*, c'est-à-dire le lien qu'il établit entre la construction même du roman et une « philosophie ». *Poetry of the Present* définit une esthétique de la poésie ; c'est l'esthétique suprême de Lawrence, celle de ses œuvres les plus directement, purement caractéristiques, et plus particulièrement de *Birds, Beasts and Flowers*, le recueil de poèmes qui va le mieux exprimer son sens de la présence et de l'individualité des formes vivantes. Comment s'accorde-t-elle avec sa conception du roman ?

Il se rend parfaitement compte, sinon d'une incompatibilité, du moins d'une difficulté. Le poète, dit-il, n'est pas « divisé contre lui-même ».

> Ce sont les romanciers et les dramaturges qui ont la tâche la plus difficile : celle de réconcilier leur métaphysique, leur théorie de l'être et de la connaissance, avec leur sentiment vivant de l'être.

Car chaque roman est « un microcosme » ; car l'univers ne s'explique « qu'à la lumière d'une théorie », aussi « chaque roman doit-il avoir comme arrière-plan ou comme ossature structurale, une théorie de l'être, une métaphysique »[28]. Et avec un sens profond des périls qu'il l'attendent, le romancier d'ajouter :

> Et le danger est qu'un homme se fasse une métaphysique pour s'excuser ou couvrir ses défauts ou ses échecs. En vérité, le sentiment d'un défaut ou d'un échec est la cause habituelle qui conduit un homme à se faire une métaphysique, pour se justifier.[29]

S'il voit en Tolstoï un « exemple flagrant » de l'erreur qui consiste, selon lui, à mouler le monde sur la métaphysique au lieu « d'appliquer la métaphysique au monde », comment rapporte-t-il cette idée à ses propres romans ? S'il ne le fait pas expressément, *The Spirit of Place* contient sur ce point des indications précieuses : les idées « voulues » de l'artiste « voilent, cachent, obscurcissent » la « révélation » qu'il a pour mission d'apporter ;

28. *Phœnix*, 479.
29. Ib. 479.

il est « inconscient » de « la qualité de duplicité » qui se manifeste dans « un si grand nombre d'œuvres d'art du monde moderne ». Bien que « sincère dans ses intentions » l'artiste « écrit comme un somnambule, sous le charme de la pure vérité comme dans un rêve », mais en contradiction avec « l'homme éveillé et le moraliste assis devant son bureau » [30].

Cette contradiction entre l'intelligence et le moi subconscient, entre la conscience sociale et morale, et les aspirations profondes de l'artiste, se traduit par l'emploi des symboles, ce que Lawrence appelle *art-symbol or art-term* en l'opposant aux symboles conventionnels représentant des « concepts mentaux ».

> Le symbole artistique ou le terme artistique représente une pure expérience, émotionnelle et passionnelle, spirituelle et perceptuelle tout à la fois... L'art communique un état de l'être... L'œuvre d'art est une idée subtile et complexe exprimée en symboles [31].

Aussi voit-il chez les Américains du XIX[e] siècle un « message symbolique profond qui procède de l'âme inconsciente ou subconsciente, lorsque (l'artiste) travaille dans un état créateur qui tient du somnanbulisme ou du rêve » [32]. Et c'est bien de lui-même qu'il parle, de son art à lui qu'il énonce la moderne doctrine : car il ajoute aussitôt, dans l'esprit même de *Reality of Peace*, que « nous devons nous réveiller et aiguiser en nous-mêmes *la subtile faculté de perception des plus grandes forces inhumaines qui nous commandent.* » [33]

C'est à une théorie d'un art de l'inconscient, en même temps que de l'art du moment présent, qu'aboutit son symbolisme. Or le symbolisme « évite le moi et met de côté l'égotiste » [34]. Il s'agissait alors de l'interprétation des symboles chrétiens, du type de ceux qu'il appelle en 1918 les « symboles autorisés » ou conventionnels. En passant d'un symbolisme officiel, traditionnel, à un symbolisme libre, individuel, met-il l'égotisme et le moi à leur place ?

Conçoit-il son roman, construction symbolique, comme un jaillissement spontané de symboles libres, ou comme un ensemble organisé ? La structure même de *Women in Love* répond à cette question. Aux symboles chrétiens qui, dans l'ensemble, dominaient dans *The Rainbow* jusqu'à l'adolescence d'Ursula, il substitue un nouveau système de symboles, empruntés partiellement à Frazer et à Héraclite, partiellement aux écrits théosophiques ; mais la libération de son symbolisme qui corres-

30. SM, 18.
31. Ib. 19.
32. Ib. 19.
33. Ib. 19.
34. CL., 302, XII 1914.

pond à cette substitution aboutit à une écriture quasi somnanbulique où, en fait, le dessein conscient et délibéré du romancier se double d'un certain nombre de schémas inconscients.

⁂

Les messages de l'inconscient et la structure profonde des romans

Plusieurs structures se superposent alors, et *Women in Love* plus encore que *The Rainbow* en fait foi. Chaque scène a son symbolisme propre, telle celle du lapin de la petite Winifred, qui représente pour Gerald et Gudrun les instincts sexuels qu'ils ne maîtrisent ni ne reconnaissent, leur complicité lubrique et inavouée. Chaque personnage a son symbolisme, comme Gerald et sa mère ont pour totem le loup, l'animal sauvage, indompté, fourvoyé dans la société. Le rituel ultra-phallique de Birkin et d'Ursula répond à un schéma symbolique où se trahissent des tendances de Lawrence exprimées dans les scènes équivalentes du *Rainbow* et dans *Manifesto*.

A quel point le choix des symboles, fleurs, animaux, objets, est-il voulu et délibéré ? Où cesse le plan arrêté d'avance et où commence la révélation subconsciente de soi-même ?

Une structure profonde apparaît dans l'ensemble des œuvres de jeunesse de Lawrence, et surtout dans ses romans ; l'obligation où il est de construire une intrigue l'y pousse hors des retranchements que lui assurent dans la poésie ou la nouvelle son esthétique du moment présent. Un roman n'est pas un instant mais une suite d'instants, et si l'on ne va pas jusqu'aux aboutissements logiques du monologue intérieur, auquel Lawrence n'a pas eu recours, il faut bien bâtir, associer, combiner des événements, à moins de suivre de plus ou moins près une chronologie autobiographique comme il le fait dans *Sons and Lovers*. Aussi les romans de Lawrence sont-ils parmi ses œuvres les plus révélatrices du monde dont il rêve, de ses échecs et de ses désirs, et contiennent-ils les plus précieuses indications de ses orientations inconscientes, de ses prises de conscience, de ses luttes. Si les poèmes, et dans une certaine mesure les nouvelles, sont la traduction en paroles, en images et en symboles, des instants de joie ou de douleur, les romans s'apparentent étroitement, et de l'aveu même de Lawrence, aux œuvres théoriques ou critiques : ils font partie du même effort pour s'expliquer ou se justifier, pour construire un univers où se donne libre cours la nature profonde du romancier. Ils ne sont pas « pure *expérience* passionnée » (alors que la plupart des poèmes le sont), si par *expérience* on entend ce qui a été éprouvé devant les faits ; ils sont tout autant ce que le psychanalyste appelle *acting out*, expression de l'inconscient dans les actes.

Car du *White Peacock* à *Women in Love*, dans quatre grands romans, Lawrence reprend des thèmes qui, à n'en pas douter, viennent de son inconscient, de sa névrose, de ses perplexités devant les contradictions de son être. En 1919, lorsqu'il va poursuivre ces romans de l'évasion, de la fuite, que sont *The Lost Girl* et *Aaron's Rod*, après la série des nouvelles de l'évasion, il a renoncé à tout pacte avec le non-moi social, et le compromis qu'il a atteint avec ce non-moi qu'est Frieda est un *modus vivendi* où s'affirme sa dépendance physique et affective, son incapacité de s'affranchir du lien infantile avec la *Magna Mater*, de s'affirmer comme le mâle triomphant de ses rêves.

L'art est alors pour lui un double refuge : un refuge instantané, dans la poésie de la beauté naturelle, des fleurs et des bêtes, du chant des oiseaux ; un refuge construit, une rêverie, dans la structure secrète des romans. Son inconscient s'y exprime, dans un cas par la peinture en mots et en rythmes de ce non-moi docile et rassurant que sont les beautés de la nature, gage et présage de renouveau et de retour éternel ; dans l'autre, par la satire, et par l'affirmation plus que par la description d'une foi dans un retour où le moi s'accordera avec le non-moi : amour paradisiaque, amitié vraie, société d'hommes libres de soucis matériels et de toute entrave psychologique au plein épanouissement de leur être. Tourmenté et malade, conscient d'être prisonnier de son passé, de son éducation, de sa pauvreté, peut-être de son insuffisance de mâle, « être ou ne pas être » est pour lui la question primordiale, et le restera. Prisonnier aussi de son aliénation d'une société qu'il voudrait contribuer à réformer, l'affaire du *Rainbow* l'a convaincu qu'il n'a pas les moyens de la changer. Il va se mettre à la détruire par la satire, tout en cherchant à jeter les bases d'une foi nouvelle remontant, par-delà l'héritage abhorré du judaïsme, du spiritualisme chrétien, et de l'intellectualité grecque, aux sources mystiques prônées par Houston Chamberlain comme la base même de l'avenir de la race blanche. Cette tendance aboutira quelques années plus tard au point culminant du *Plumed Serpent*, ultime partie du jeu politico-religieux dont les germes sinon les sources immédiates sont dans le *Hardy* et dans *The Symbolic Meaning*. Mais en 1919 Lawrence est surtout face à face avec le problème de la personnalité et de ses relations immédiates avec autrui, c'est-à-dire la femme et l'homme.

Ses romans, de 1911 à 1916, posent ce problème d'une façon où se révèlent des constantes psychologiques importantes. *The White Peacock*, écrit sous la triple influence de la mère, d'Alice Dax et de Jessie Chambers, est le roman d'un jeune homme perplexe devant la femme et qui, somme toute, la méprise et la redoute : c'est l'attitude de Cyril et d'Annable. L'homme par contre, en les personnes de George et d'Annable, attire et tente

Cyril, partagé entre l'amitié et l'amour, au point de frôler l'homosexualité. C'est de toute évidence l'œuvre d'un adolescent aux attitudes psychiques ambivalentes, hanté par l'image fantomatique du père absent.

Sons and Lovers, grâce à Jessie Chambers puis à Frieda, constitue une prise de conscience du problème psychologique du romancier : mais le portrait fidèle de Paul Morel se double d'une falsification auto-justificatrice du personnage de Miriam, encouragée dans l'ultime rédaction par la jalousie et la psychologie fruste de Frieda. L'opération d'analyse de soi-même n'a pas réussi ; Lawrence, après ce roman, ne repart pas à zéro. Le personnage mâle, obsédant, tantôt image du père avec lequel n'a jamais été établi le lien filial, tantôt mari de la femme adultère, fait irruption dans ce roman sous la forme de Baxter Dawes, rival de Paul comme l'est son père : et le roman se termine faiblement sur l'affirmation de la vitalité de Paul, sans que celui-ci ait atteint l'équilibre de sa personnalité ni avec la femme ni avec l'homme. Paul reste seul et vulnérable.

Le fantôme du rival hante *The Trespasser*, comme celui de l'impuissance de l'amant devant la psyché féminine insatisfaite. Avec *The Rainbow* on a d'abord l'impression d'entrer dans un territoire nouveau, d'accéder à un paradis où évoluent, après des essais malheureux, Tom et Lydia : mais bientôt c'est la chute, avec Will et Anna, images de l'homme et de la femme incapables d'accéder à l'être, à la régénération par l'amour complet. Le contraste de ces deux couples marque un sommet de la conception positive, optimiste de l'amour chez Lawrence. Avec le développement d'Ursula, conçu d'abord comme une progression vers la plénitude de la personnalité, la conception profonde du *White Peacock*, la crainte et le mépris de la femme, s'affirment à nouveau à mesure que Lawrence s'identifie secrètement avec Skrebensky amoureux, sinon avec Skrebensky soldat. Et le spectre de l'homosexualité rôde à nouveau autour d'Ursula et de son oncle.

Women in Love, qui devait aboutir au paradis terrestre, conduit l'un des couples au désastre, et l'autre à la nostalgie « d'autre chose » venant s'ajouter à un amour accepté par Birkin seulement avec des restrictions ritualistes, avec des craintes du même ordre que celles de Cyril dans *The White Peacock*. La femme doit être retenue dans son érotisme, subordonnée au mâle. Les leçons de Weininger, à l'hétérosexualité douteuse, semblent avoir été assimilées plus que celles de Carpenter, défenseur il est vrai des homosexuels, mais dont la très large compréhension de le psychologie de l'amour avait fait de lui un conseiller des âmes en peine sur tous les aspects de cette passion. Sans doute ces leçons répondent-elles à une prédisposition profonde, à une inadaptation au rôle social du mâle. La nostalgie qui pèse sur

Birkin est celle d'une « perversité », dira Ursula, insatisfaite dans son amour, et penseront avec elle la plupart des lecteurs : celle d'une amitié avec Gerald dont les bases physiques sont encore explicitement avouées par Birkin dans la version définitive. La suggestion d'homosexualité était beaucoup plus nette encore dans la version originale [35].

Les nouvelles des années 1914 à 1919 sont, pour la plupart, des scènes d'évasion ou de fuite, fuite dans la mort comme *England, my England,* de résignation à un milieu médiocre comme *Fanny and Annie,* de recherche aveugle d'un contact avec « l'autre », comme *The Blind Man. Aaron's Rod* et *The Lost Girl,* dans la mesure où le début de chacun de ces romans encadre cette période, sont des récits de fuite devant la médiocrité d'une Angleterre des *North Midlands* digne d'Arnold Bennett, des romans de l'inadaptation et de la révolte ; dans tous deux la sexualité, positive chez la femme, négative chez l'homme, joue un rôle primordial dans cette rébellion de l'individu. Si l'on cherche un lien subconscient entre tous ces récits, toujours on y trouve l'inadaptation à la vie commune, qui se traduit par l'impossibilité des relations amoureuses normales, et la nostalgie du « contact » que manifeste au plus haut degré *The Blind Man.* La guerre, dans cette nouvelle comme dans *England, my England,* n'est qu'un accessoire, qui révèle au grand jour une incompatibilité profonde, la nostalgie d'un rapport mystique entre les êtres que ne satisfait pas le lien social ordinaire. *Kangaroo,* et surtout *The Plumed Serpent,* vont plus tard explorer cette recherche de relations sociales de caractère absolu, obligatoire et sacré ; vont poursuivre sur le plan politique et religieux à la fois l'établissement d'un rapport définitif entre le moi et le non-moi.

Les psychanalystes expliquent à leur façon cette angoisse, cette quête sans fin d'un lien absolu, avec la mère, avec la femme, avec l'homme : Lawrence n'a pas vraiment « accepté le père » [36], comme est censé le faire Paul Morel à la fin de *Sons and Lovers,* lorsqu'il se tourne vers la ville et le monde des hommes. Sans entrer ici dans un débat purement psychologique, nous nous bornerons à constater que si *Sons and Lovers* aboutit *in extremis* à une *cartharsis,* Lawrence, qui s'est peint sous les traits de Paul, continuera pourtant de créer des personnages incapables de choisir le monde des hommes, de former avec autrui des relations simples d'égalité. La psychologie de Birkin et d'Ursula sera celle de la fuite, à la recherche d'un mythique paradis : celle du héros d'*England, my England,* de la fuite dans la mort, celle des personnages des contes de la fin

35. Cf. supra p. 513, et Moore, Int. H., 282. Le *Prologue* de *Women in Love,* paru après la rédaction de ce chapitre, souligne bien davantage encore et transforme en certitude cette suggestion.

36. Cf. Daniel A. Weiss, *The Mother in the Mind,* dans *Oedipus in Nottingham : D. H. Lawrence,* University of Washington Press, 1962, in Tedlock, *D.H.L. and Sons and Lovers,* 1965.

de la guerre, de la fuite vers le Nouveau Monde avec une femme « qui pourrait être leur mère ». La fuite d'Aaron, sans femme, le mène à l'amitié de Lilly, le chef charismatique ; et la fuite suprême est celle de *Manifesto,* dans des relations avec la femme aimée se situant en dehors des sentiments et des contacts normaux, dans l'obscurité, presque dans la mystification, d'un rituel magique dérivé de la théosophie et du yoga.

Le moi incapable de rapports humains normaux, simples et simplement acceptés, se réfugie dans la mystification. On a pu voir dans ces scènes, ainsi que dans la construction imaginative du *Plumed Serpent,* de la perversité. Il faut surtout y voir la tragédie d'une personnalité asociale, déformée dès l'enfance, mais heureusement douée d'un talent exceptionnel qui rachète par la création artistique spontanée ce qu'il y a d'irrémédiablement faussé dans ses relations humaines.

Acharnement destructeur

Amour, amitié, vie sociale, étant impossibles, le romancier et le théoricien oscillent entre deux pôles : la satire de ce qui est, la vision de ce qu'ils désirent. Mais le peintre, le réaliste, l'emporte sur l'utopiste ; aussi la satire domine-t-elle, la réaction triomphe-t-elle sur l'action. Le Lawrence de 1915, comme celui de 1919, est le vrai réactionnaire, le pessimiste qui méprise les activités humaines dans leur mesquine relativité, et qui leur préfère la mythique majesté des après-demain indéfinis. L'autre doit se plier au moi, car l'autre est une forme de non-être. Ici le Lawrence de 1916 et au-delà diffère de celui de 1914-1915, qui croyait encore sincèrement à la possibilité de trouver conjointement avec la femme, dans l'égalité, l'expression de la « loi » totale de l'être : c'était la doctrine du *Hardy,* celle de la première moitié du *Rainbow.* La désillusion, le retour à l'isolement, à la volonté de domination de l'autre, commencent avec l'adolescence d'Ursula, et dans *Women in Love* la théorie des astres conjugués, de l'amour équilibré, n'est plus qu'un mirage auquel Lawrence se refèrera de moins en moins désormais. Il sera en effet absorbé par le problème de l'identification du moi avec le cosmos ; celle-ci ne peut être atteinte par l'amour, mais seulement par la soumission aveugle au souffle divin, dont l'amour n'est qu'une des innombrables manifestations, excluant comme toutes les autres la personnalité consciente et volontaire. Dans une phase ultérieure, le réalisme critique de Lawrence attaquera la fausseté de cette identification, dernier refuge de l'abstraction spiritualiste, du désir de « fusion » dans le grand tout. L'acharnement du Lawrence de 1923 contre ce qu'il reste de spiritualité chez Whitman, l'affirmation passionnée de la chair contre l'esprit, la chair siège de l'âme dans la psychologie lawrencienne, c'est son acharnement contre la spiritualité abstraite, désincarnée, de sa jeunesse.

Un message encore obscurci

Le Lawrence de 1919 n'a pas encore entièrement dégagé ce qui sera le message de ses dernières années : l'intégrité de l'âme et du corps, la joyeuse reconnaissance de l'intégrité de l'autre. Ce message est encore enveloppé, en 1919, dans la gangue des ambitions et des désirs de domination, dans la confusion d'une religiosité qui masque les manifestations de la sympathie humaine. Le Puritain révolté gêne encore l'homme qui aspire à l'être intégré et libre.

Aussi le message de Lawrence à ses compatriotes, sur la sexualité, qui est en substance le même que celui de Sir Richard Burton, traducteur du *Kama Sutra* et des *Mille et Une Nuits*, que celui de Havelock Ellis et de Carpenter, est-il encore confus, hésitant, engoncé dans on ne sait trop quel reste de pudibonderie victorienne, dans quelles réticences de néophyte, enrobé dans le fatras de l'ésotérisme. Les scènes amoureuses les plus osées, de *Sons and Lovers* à la fin de *Women in Love* en passant par les trois générations des Brangwen dans *The Rainbow*, ne jettent qu'une clarté toute relative sur ce que cherche Lawrence dans ses descriptions des motivations et des manifestations de la sexualité. Les affirmations les plus claires sont dans *Women in Love :* « Nous devrions prendre plaisir à toutes choses », dit Birkin après avoir affirmé son admiration de la beauté physique de Gérald. « Comment pouvait-on s'interdire quoi que ce soit qui vous donne satisfaction ? », se demande Ursula après la révélation de « l'animalité » de Birkin [37] : le message qui sera l'essentiel de *Lady Chatterley's Lover*, comme il est l'essentiel de la libération du puritanisme personnel et intime en Angleterre, de Burton à Havelock Ellis et Lawrence, est contenu dans *Women in Love*, mais caché et noyé dans une critique sociale partiale, et dans les notions ou les rites d'un Birkin hésitant et tourmenté. Le Lawrence de 1916 et de 1919 est encore loin d'avoir achevé sa mutation et sa libération. Si son esthétique est déjà résolument moderne, la formulation de sa morale de l'amour a encore des tonalités d'une timidité provinciale sinon victorienne.

⁂

Le lyrisme

Dans l'inégale production littéraire de Lawrence pendant ces années de guerre, l'analyse complète de ses écrits fait toucher du doigt ce qu'il reste de confusion, d'arbitraire passionné dans la pensée : une bonne part de cette production répond à un effort

37. WL, 286, 435.

pour voir clair dans un univers intérieur troublé par les problèmes d'adaptation du moi ; et cet effort prend souvent pour point d'appui, non pas une analyse claire et lucide des problèmes eux-mêmes, mais des images ou des schémas issus de l'affectivité séculaire plutôt que des idées organisées par une pensée rationnelle et déductive. Le rejet de la science, de la philosophie scientifique, de l'université trop terre à terre, au profit des explications passionnées, des cosmogonies religieuses, des mythes psycho-ethnologiques, n'est pas accidentel. Il est inhérent au caractère même de l'écrivain, à son besoin de certitude, de croyance et d'espoir de salut. L'intelligence de Lawrence, sa faculté poétique, fonctionnent dans un univers mental pré-scientifique, à l'aide d'une logique affective, y construisant un système personnel d'images et de symboles, qui n'est pas rationnellement communicable et qui souffre de tout effort explicatif. Lawrence définit parfaitement la norme d'art qui répond le mieux à son tempérament : la poésie de l'instantané, le lyrisme des états intenses de communion, d'unisson, avec la nature ou toute forme vivante du divin, de haine et de rébellion contre ce qui lui paraît être la négation de la vie.

Ses poèmes de 1914 à 1919, peu nombreux en dehors de la suite de *Look ! we have come through*, n'apportent aucun important thème nouveau : l'essentiel est dans ceux que nous avons analysés dans ce chapitre et ceux qui les précèdent. C'est à peine si la guerre affecte directement sa poésie ; quelques poèmes de circonstance, quelques évocations des Tommies dans un train, de la destinée des hommes au front, de Londres dans l'obscurité du *black out* en 1917, n'ont pas, et pour cause, la vigueur des œuvres d'un Wilfrid Owen ou d'un Siegfried Sassoon. La souffrance que lui cause la guerre s'exprime ailleurs, dans *New Heaven and Earth*, et prend alors un tour plus personnel, d'une subjectivité totale. Lawrence devra attendre le séjour en Italie, puis au Nouveau Mexique, pour retrouver une nouvelle inspiration poétique où se mêleront son amour des formes vivantes, la satire, et son symbolisme animalier.

Cependant, son œuvre en prose abonde, même pendant ces années de relative aridité, en passages du plus pur lyrisme : scènes rythmiques du *Rainbow*, descriptions d'animaux en action dans *Women in Love*, dans *Rex* et dans *Adolf* ; évocation de la nature et des êtres fabuleux du bestiaire lawrencien dans *The Crown* ou dans *Reality of Peace*. Enfants, bêtes, oiseaux et fleurs, tous les êtres vivants, dans la spontanéité de leur nature inconsciente, de leur individualité physique et de leur accord profond avec le mystère créateur, sont la matière même de son art le plus pur, le plus caractéristique.

Mais si le détail est d'un pur lyrisme, le message global reste confus, obscur : l'écrivain n'est pas encore dégagé de ses entraves. Le nouveau ciel et la nouvelle terre qu'il annonce, il ne les a pas

encore, résolument et sans réserves, placés à portée de tous sur cette terre et sous ce ciel. Il lui faudra encore quelques années pour traduire dans ses œuvres d'imagination, avec moins d'amertume, en atténuant parfois la satire dont resteront empreintes ses œuvres de l'après-guerre, en dissipant l'obscurité de ses scènes amoureuses, son amour de la vie toujours renaissante et toujours belle, sa foi dans une tendresse humaine dénuée de toute réticence et libérée de toute métaphysique. Le Lawrence de 1919 reste le prophète qui dénonce l'iniquité des hommes et affirme la venue des temps meilleurs. Mais combien plus convainquant il est lorsqu'il se contente, comme dans *Whistling of Birds*, le court essai où il chante la fin de la guerre, de dire sa confiance dans le retour des beaux jours, non pas en un lointain paradis mais dans l'immédiat de la saison nouvelle :

> Nous ne sommes pas à même de choisir notre monde. C'est à peine si nous avons un choix pour nous-mêmes. Nous suivons des yeux la marche sanglante et horrible de l'extrême hiver qui s'éloigne. Mais nous ne pouvons pas retarder le printemps. Nous ne pouvons pas retarder le printemps. Nous ne pouvons pas réduire au silence les oiseaux, empêcher le roucoulement des ramiers. Nous ne pouvons pas empêcher un monde, resplendissant d'une création argentée et féconde, de concentrer ses forces et de nous surprendre soudain. Que nous le voulions ou non, le daphné va bientôt embaumer, les agneaux vont sauter sur deux pattes, les chélidoines vont scintiller partout alentour, et ce sera un nouveau ciel et une nouvelle terre... Qui pourrait contrarier l'impulsion qui nous vient ? Elle nous arrive de l'inconnu, et c'est à nous qu'il appartient de nous poser avec une délicatesse exquise sur le subtil vent nouveau qui vient du ciel, portés comme des oiseaux en une migration irraisonnée de la mort vers la vie [38].

Cette voix est celle du poète, qui se fait entendre avec toute sa douceur lorsque le prophète baisse le ton, cesse de se déchirer lui-même et accepte de vivre et de jouir de la vie. C'est cette voix qui continuera de se faire entendre avec celle des grands chantres anglais de la vie et de la nature, dans les générations pour lesquelles n'aura plus grand sens sa lutte acharnée contre le puritanisme dont il était pétri, contre la dualité de son être, trait individuel en dépit de tous ses efforts pour se convaincre que son mal est celui d'une époque.

Une œuvre toute personnelle

Si la poésie et les romans et nouvelles de Lawrence ne s'imposaient pas à l'attention par la vigueur de sa sincérité passionnée, si ses œuvres ne s'affirmaient pas comme issues de la vie et de l'expérience, et si par contre elles étaient toujours pleinement

38. *Phœnix*, 4-6.

intelligibles sans les éclaircissements apportés par la biographie et par les écrits théoriques, une étude comme celle-ci serait à peine justifiée. Ce sont leurs obscurités, leurs distorsions, leurs hésitations mêmes qui l'ont suggérée. Ce qui revient à dire que l'œuvre de jeunesse de Lawrence, hormis quelques nouvelles, et y compris *Sons and Lovers*, qui est pourtant de tous ses romans le plus autonome, le plus doué d'une vie indépendante, est profondément marquée non pas tant par une époque, que par les particularités d'une personnalité d'ailleurs extrêmement sensible à certaines tendances de son temps. La bataille critique qui a fait rage autour de Lawrence s'est rarement élevée au-dessus des considérations biographiques, ainsi qu'en font foi, entre bien d'autres, même une étude comme celle de F. R. Leavis, *D. H. Lawrence, novelist.*

Cette personnalité se distingue d'abord, dans la littérature de son temps, par ses origines populaires : dans l'Angleterre de 1900 à 1920, seul un homme du peuple pouvait échapper à ce point au conditionnement scolaire, universitaire et social, et subir aussi profondément en ce siècle la marque du non-conformisme puritain. Tout homme élevé dans les traditionnelles disciplines scolaires, en dehors du milieu familial, y échappait à coup sûr, et devait du même coup éprouver moins fortement ce désir de libération qui domine, confusément parfois mais constamment, chez un Lawrence.

Un second trait, le plus important du point de vue de l'évolution psychique, est cette prédominance du milieu familial et de ses conflits, et cette assimilation des tendances opposées à des idées, à des modes de vie, à des conceptions de l'être et de l'existence : les images du père et de la mère deviennent les symboles de conceptions antithétiques, l'une puritaine et orientée vers l'ascension sociale, l'autre naturiste, tournée vers l'acceptation facile de l'existence, sans volonté de changement ou d'amélioration forcée. Une éducation anglaise traditionnelle arrache le jeune garçon à de tels conflits, lui confère rapidement une autonomie caractérielle et sociale que Lawrence n'a pas connue, bien sûr son tempérament et sa sensibilité aidant. L'effort de libération sera d'autant plus difficile pour lui qu'il sera plus étroitement lié par une affectivité dominante à une mère, à des sœurs, à ses amis paysans, et que sa maturation intellectuelle d'adolescent coïncidera avec la lente montée de l'amour, s'y associant indissolublement, créant ainsi non pas les germes du conflit profond de cette personnalité mais le terrain même où il se développera.

Il croira échapper au conflit par la fuite et par le changement, de femme, de ciel, de climat, de milieu social : en 1919 il espère encore changer d'âme en changeant de ciel, même s'il a cessé de vouloir changer de femme et même de croire au mariage complexe. Son œuvre est celle de la fuite autant ou plus que de la révolte : fuite en avant vers l'anonyme et divin instinct créateur, vers le chant du renouveau de l'être ; fuite loin de la responsabilié sociale,

de la patiente construction d'un monde de relations stables. Fuite vers l'art dont le symbole préféré, autant que la flamme où renaît de phénix, est le chant de l'alouette seule dans le ciel. Ce poète de la vie, de l'élan créateur, reste essentiellement le chantre de la vie individuelle, solitaire ; ce prêtre de l'amour, ce prophète d'une sexualité libérée, n'est encore en 1919 que le peintre d'amours torturées, indécises, impuissantes devant les problèmes des rapports humains entre les amants, pleines d'une nostalgie de l'inhumain qui est sinon la négation même de l'amour, du moins son amoindrissement : Birkin reste malgré tout le témoin de cette réduction de l'amour, par sa crainte compulsive de la « fusion » de son moi avec celui de la femme.

Par la puissance lyrique, par la vigueur de l'évocation physique des êtres, et, à travers le physique, de ce que Lawrence appelle l'âme, cet écrivain est sans égal parmi ses contemporains. Son talent satirique, acerbe et passionné, est au service d'une critique sociale sans nuances, toute faite de négation, de refus de comprendre et de sympathiser avec aucune forme ou catégorie de vie sociale. Cette satire n'est pas tant celle de la bourgeoisie ni de la noblesse par un enfant du peuple, que celle de toute la société par un homme qui la rejette en bloc, qui se sent étranger à elle, dans une sorte de mutilation de l'individu. Ce n'est pas dans *Women in Love* que l'on cherchera des images convaincantes d'une société anglaise du XIX^e^ siècle ; on n'y trouve que des caricatures aux traits fortement accusés. Peinture symbolique, dira-t-on, création de l'imagination, expressionisme. Soit, mais de quel recours est une telle peinture si elle ne correspond pas aux réalités d'un monde reconnaissable, si elle ne montre qu'un seul côté de la société dépeinte ?

Une tendance marquée de la critique lawrencienne est de vouloir justifier et défendre cet écrivain, plutôt que l'évaluer. Cette évaluation était impossible en 1930 ; il était alors trop près des problèmes et des conflits du moment. Lawrence a grandi au cours des années, au fur et à mesure qu'ont été mieux comprises ses préoccupations d'artiste et de critique. Personne ne conteste la grandeur du romancier de *Sons and Lovers*, du poète des premières années. L'accord est moins unanime sur *The Rainbow* et *Women in Love*, œuvres plus ambitieuses, dont l'optique et les intentions se sont modifiées en cours de route, moins sous l'effet de la guerre que de l'essoufflement de l'inspiration amoureuse initiale. Ce sont cependant deux grands romans, témoins d'une recherche de rénovation des formes, d'expression par des symboles de ce que la psychologie courante alors ne permettait pas de définir : œuvres en avance sur leur temps, qui poussent aussi loin que possible l'héritage wagnérien et symboliste ; œuvres qui restent, malgré leurs fréquents défauts, les répétitions irritantes, l'insistance parfois outrancière des symboles, comme des monuments d'un style anglais admirable en ses meilleurs moments. Mais le fait que la compré-

hension totale de ces romans reste difficile sans un commentaire biographique, sans référence aux lectures de Lawrence et à ses écrits théoriques, diminue leur valeur objective en tant qu'œuvres d'art, si l'on admet que le roman, comme le théâtre, a pour règle de devoir communiquer directement et totalement son message. Ce n'est pas diminuer Lawrence que de conclure en affirmant que son œuvre de jeunesse, mis à part *Sons and Lovers*, les poèmes et quelques nouvelles, est supérieure dans sa conception à ce qu'elle est dans sa réalisation, si importante soit-elle dans l'image globale que le lecteur se fait de l'écrivain.

TABLE DES MATIERES

AVERTISSEMENT 5

INTRODUCTION 9

LIVRE I. — L'ENFANT DU PAYS : 1885-1912

CHAPITRE I. — Enfance : 1885-1901 23

Eastwood (23). La famille Lawrence : le père, la mère, les sœurs (24). L'enfant (30). Education religieuse (32). L'écolier (35).

CHAPITRE II. — Adolescence : 1901-1906 39

Haywood's (39). La pneumonie (41). British School : premiers succès universitaires (42). Hagg's Farm : la famille Chambers (45). Jessie : son portrait (48). Camaraderie et lectures (51). La poésie ; la vocation : naissance de l'amour (55). Intervention maternelle : Son and Lover (59).

CHAPITRE III. — Nottingham University College : 1906-1908 65

L'Université ; les études ; la botanique et le français ; la désillusion (65). Lectures et développement personnel ; puritanisme et sensualité ; la crise religieuse ; l'influence française ; la peinture, Aubrey Beardsley (74). La dualité : amour et concupiscence ; Louie (82).

CHAPITRE IV. — Croydon : 1908-1912 87

Croydon (88). Les lectures, la vie littéraire (90). La vie sentimentale : Jessie, Agnès, Alice (92). Helen ; mort de Mrs Lawrence (101). Louie (105). Le déclassement (107). Le désespoir (111).

CHAPITRE V. — L'œuvre de jeunesse 121

I. Premières ébauches (122). The White Peacock (125).
II. The Trespasser (135).
III. Les contes et nouvelles de 1910-1912 (141).
IV. Sons and Lovers (155).

CHAPITRE VI. — L'Artiste et la Vie 169

Caractères de la vocation littéraire chez Lawrence (170). La destinée de l'artiste (172). La femme et la morale (174). L'aspect réaliste du caractère de Lawrence (179).

LIVRE II. — L'ÉTRANGER : 1912-1919

CHAPITRE I. — La vie nouvelle : 1912-1914 183

La fuite avec Frieda von Richthofen (184). Chronologie : 1912-1914 (190). L'expérience amoureuse (191). La formation des idées nouvelles : le moi social (206). Les idées et la mission (213). Conception de l'œuvre nouvelle (222).

CHAPITRE II. — De *Sons and Lovers* au *Rainbow* 227

I. Les voyages (228).

II. L'évolution des thèmes : retour sur le passé (236). La femme nouvelle et l'amour (239). La jalousie (242). Violence et sensualité (248). Amour, non-être et jouissance du moment présent (250).

III. Progrès dans la technique (257).

CHAPITRE III. — Du messianisme à l'aliénation nationale 261

I. Lawrence en 1914 : espérances et ascension sociale (261).

II. Les conditions matérielles et psychologiques : la pauvreté (264). La vie errante (270). La tuberculose (273). Frieda (280).

III. L'aliénation nationale (285). Lawrence et la guerre (286). Espionnite et indiscrétions (290). L'affaire du *Rainbow* (295). Passeports, service militaire, visites médicales (304). L'expulsion de Cornouailles, la capitulation (311).

CHAPITRE IV. — Rêves d'intégration, faillite des relations personnelles 317

I. Charme et séduction de Lawrence (318).

II. Jalousies et indiscrétions (321).

III. Messie en quête d'apôtres (323) : Rananim (324). Un modèle pour Rananim ? (327). J. M. Murry (341). Bertrand Russell, l'opposition à la guerre et la réforme sociale (344). Apôtres mineurs, retour à la terre (350). Les fidèles : Gertler, Koteliansky (353). Les amitiés féminines (357).

CHAPITRE V. — Recherche d'une synthèse (I) : *Study of Thomas Hardy, The Crown, Twilight in Italy* 369

I. L'œuvre de 1914 à 1919 (370).

II. Esthétique et morale de la spontanéité (371).

III. Des *Sisters* au *Rainbow* et à *Women in Love* (373).

IV. Study of Thomas Hardy : La rédaction (375). Points de départ (376). La personnalité libérée ; le héros (379). La sexualité généralisée (382). La psycho-théologie historique (385). L'esthétique (389). Synthèse de l'esthétique, de l'éthique et de la psychologie (392). La critique sociale (398). La guerre (399). Thomas Hardy et la quête de la grâce (401).

Houston Chamberlain et les confessions d'un homme en colère (406).

V. The Crown, 1915 et 1925 : les états d'une œuvre peu retouchée (412).

VI. Twilight in Italy : les pièces rapportées (423).

CHAPITRE VI. — Recherche d'une synthèse (II). *The Rainbow :* le paradis entrevu et perdu 435

Essai de création artistique totale (436). La genèse de l'œuvre (438). La femme qui s'individualise (439). La régénération par l'amour (440). Conception moléculaire des caractères (441). La forme du roman (443). Théorie de la conscience sanguine (444). Explications *a posteriori* (445).

Structure du roman : le tryptique et les cycles ; la peinture : Botticelli (447). Le symbolisme, élément de structure (451).

Deux couples et leur destinée ; le roman non linéaire (452). Incertitude de la psychologie (453). Tom et Lydia (454). La transfiguration (455). Will et Anna (460). Aristocrate et plébéien (463).

Ursula, la femme « devenant un individu » (464). Un personnage composite (465). Anéantissement de Skrebensky (467). Winifred Inger (470). Rejet de la société (472). Retour de Skrebensky ; l'épreuve finale (473). Caractère lyrique du Rainbow (476). Le pamphlet contre la société (477). Ambivalence de la conclusion (479). The Rainbow dans l'œuvre de Lawrence (480). Triomphe du peintre et du poète (481). Les limites ; le changement d'optique (483).

CHAPITRE VII. — Recherche d'une synthèse (III). *Women in Love,* l'homme de demain et les damnés 485

Genèse de l'œuvre. Intentions originelles et thèmes nouveaux (486). Les civilisations primitives (487). Prédominance de la satire (489).

Exploitation de l'actualité ; les lectures : Gertler (490). Katherine Mansfield (491). Canards égyptiens (491).

Aspects positifs de l'œuvre : la régénération par l'amour (494). Conscience, perceptions sensorielles et sexualité (496). Méditation de Birkin sur l'amour : du protozoaire à l'ange (499). Changement d'attitude envers la femme (503). Sacralisation rituelle de la sexualité (504). Libération des tabous corporels (506). Expérience ou théorie ésotérique (510). L'amitié : la lutte corps à corps (513). Birkin annonciateur d'une nouvelle race (516).

Aspects négatifs de l'œuvre : la vision satirique (520). Les impasses de l'art : primitivisme et art abstrait (522). La négation de l'altruisme ; le mépris (523). La mécanisation condamnée (524). Condamnation de l'égalité : le pouvoir aux héros (526). L'art moderne : Loerke et les idées de Weininger (527). Faiblesses et beautés de *Women in Love* (530).

Chapitre VIII. — Thèmes de l'évasion et du retour. Le héros viril. 535
Scènes de l'Angleterre en guerre : *England, my England* (537). *The Thimble* (541). *The Blind Man* (542). Thèmes d'évasion et de retour : affirmation de l'autorité virile (545). Retour aux origines : les Midlands (549). *Touch and Go* (552). *Aaron's Rod* (555).

Chapitre IX. — De la tentation ésotérique à l'utopie pessimiste et vitaliste 559
Philosophie, ésotérisme et besoins d'argent (560). Genèse des œuvres théoriques (562).
Les essais de 1917 (564). Le mythe du déclin, la mort et les faibles (565). Les deux principes, la polarité, recherche de l'unité (568). Entretiens et lectures d'occultisme de 1916 à 1918 (572).
The Symbolic Meaning, ou les études américaines de 1918 (577).
Pourquoi Lawrence avoue-t-il, en 1917, son penchant pour l'occultisme ? (578). Sol, sel et ciel : la mystique du « lieu » (580). Une science ésotérique commune à l'humanité : Atlantide et migrations (581). Dualité du cosmos (583). Polarité, sexualité et dualité cosmique (585). Psycho-physiologie des divers niveaux de conscience (587). Le moi et « autrui » (589). L'univers mystique et la dualité esprit-matière : portée symbolique de l'art (591). Conscience sanguine et instinct : les mythes de l'art (592). Les confessions d'un artiste : une étape vers la synthèse (594). Whitman, la femme, la camaraderie (597). L'esthétique de l'instant présent (602).
Education of the People (603). L'instruction, danger social : mépris et autoritarisme (605). L'éducation dans une société de castes (607). L'anti-évolutionnisme et le mépris (608). Vers la *Fantasia of the Unconscious* (610). La camaraderie et les jeux martiaux (611).
Movements in European History : Gibbon ou Houston Chamberlain ? (612). Partialité et apologie de la dictature (612).

Chapitre X. — Lawrence écrivain en 1919 615
Persistance et généralisation du conflit intime (617). Vision créatrice et schéma ésotérique (620). Moi et non-moi ; éclatement de la conscience de soi (623). Manifesto : affirmation de l'autonomie menacée (628). Critique sociale et aliénation (632). Le refuge du lyrisme : poésie du présent (633). Contradiction entre messianisme et esthétique du présent (635). Les messages de l'inconscient et la structure profonde des romans (638). Acharnement destructeur (642). Un message encore obscurci (643). Le lyrisme (643). Une œuvre toute personnelle (645).

VU ET PERMIS D'IMPRIMER

LE 25 MARS 1968

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES
LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

Marcel DURRY

ACHEVÉ D'IMPRIMER
PAR LES PRESSES
DU PALAIS-ROYAL
A PARIS,
48, GALERIE VIVIENNE

1er TRIMESTRE 1969

Nº D'IMPRESSION 245

DÉPOT LÉGAL Nº 7813